

كتابات نقدية

128

نجيب محفوظ

والفن الروائى

نخبة من كبار المفكرين والمستشرقين

د. عبد الحميد إبراهيم

اهداءات ٢٠٠٤
أسرة المخرج / إبراهيم الصحن
القاهرة



نجيب محفوظ
والفن الروائى

نخبة من كبار المفكرين والمستشرقين

إشراف

د. عبد الحميد إبراهيم

نوفمبر

2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية - شهرية (128)

نوفمبر ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

كتابات نقدية

128

نجيب محفوظ

عبد الحميد إبراهيم

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

رقم الإيداع ٣٣٩٠ /٢٠٠٣



المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
☎ : ٨٣٣٨٢٤٠ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٤
e-mail : pic@6oct.ie-eg.com

إهـــداء

كتبت هذه الدراسات خصيصا ، فى ذكرى ميلاد نجيب محفوظ سنة ١٩٨٢ ، وقبل أن ينال جائزة نوبل ،

واليوم ننشرها سنة ١٩٩٢ ، فى ذكرى ميلاده ، وبعد أن نال جائزة نوبل .

فقط .. كلمة أهمس بها إلى هؤلاء الذين اكتشفوا نجيب محفوظ بعد نوبل ، فأقول لهم :

إن نجيب محفوظ كان موجودا من قبل ، فى فكر الأدباء ووجدان المفكرين ، لأنه امتداد لثقافة أمته ، ولتاريخ بلده .

وأقول لهم أيضا :

إن الجوائز لا تشرف الرجال . ولكن الرجال هم الذين يشرفون الجوائز .

فإذا كانت نوبل قد أعطت نجيب محفوظ حفنة من المال ، فإنه قد أعطاها من فنه مالا بقدر مال .

بداية الرواية العربية ولماذا تأخر نموها

من المتفق عليه أن الرواية العربية هى أحد الأشكال الفنية التى اقتبسها العرب من الغرب فى القرن التاسع عشر ، ويكاد يكون من المتفق عليه أنها أصبحت اليوم لدى الكتاب أهم هذه الأشكال جميعا أو أسماها مكانة ، وذلك على الرغم من الصعوبات الفنية الهائلة التى تمكن فى الشكل الفنى للرواية أو ربما بسبب هذه الصعوبات ، طبعا لا ننسى ما يذكره أى كتاب مدرسى فى تاريخ الرواية العربية من أن الرواية كان ينظر إليها فى البداية على اعتبارها شيئا لايصح تشجيعه إن لم يكن منافيا للأخلاق كلية . وكنا نعلم أن صاحب « زينب » لم يشأ أن يعلن على الملأ أنه مؤلف هذه الرواية خشية أن يؤثر ذلك على مستقبله فى ميدان القانون والمحاماة . كان ذلك فى مصر فى العقد الثانى من هذا القرن ، ومع ذلك فالرواية اليوم من حيث هى نتاج خيالى صرف لا يستهدف على نحو مباشر أية غاية تعليمية صريحة ، تعتبر فنا رفيعا جادا كل الجدية ، وينال كبار الروائيين الناجحين الأوسمة ، والجوائز من تشجيعية وتقديرية يخلعها عليهم مجتمعهم أو حكوماتهم ، حيث إننا نجد الناقد الأديب اللبنانى الشهير مارون عبود يقول فى منتصف القرن (فى كتابه « رواد النهضة الحديثة » - ١٩٥٢) أى بعد أقل من أربعين عاما أنه بينما كان أقصى طموح الأديب فى الماضى أن يصبح شاعرا

غدت غاية ما يصبو إليه الأديب اليوم هى أن يعد من زمرة الروائيين . ولا شك أنه لا يوجد الكثيرون من الكتاب يحظون بتقدير القراء والنقاد فى العالم العربيى بأسره ، مثلما يحظى روائى كنجيب محفوظ بوصفه روائيا بالطبع .

وكما هو معروف لم يكن الأدب العربى القديم يخلو من كتابات قصصية ، مثل كتاب « الأغانى » لأبى فرج الأصفهانى ، تروى لنا أخبار الشعراء ومغامراتهم ونوادرهم وأخبار الحروب والوقائع وأيام العرب . كذلك كان هناك القصص الدينى مثل « قصص الأنبياء » للكسائى أو الثعالبى ، وفيها تطوير لما ورد فى القرآن وغيره من الكتب السماوية . كذلك لدينا كتابات قصصية أقرب إلى الأدب مثل المقامات : مقامات « الهمذانى » ثم « الحريرى » ومن نحا نحوهما فيما بعد . وهناك أيضا القصص الأدبى الذى هو على قدر من الطول والترابط مثل حكاية أبى القاسم البغدادى للأزدى أو رسالة الغفران للمعرى . هذا بالإضافة إلى القصص الفلسفى مثل « حى بن يقظان » لابن طفيل ، ناهيك عن القصص الشعبى مثل ألف ليلة وليلة ورومانسيات الحب والبطولة أى السير الشعبية التى نشأت حول شخصيات تاريخية أو شبه تاريخية ، مثل عنترة وأبى زيد الهلالى والظاهر بيبرس .

طبعا لا يستطيع أحد اليوم أن يزعم جادا أننا نجد فى هذه

الأعمال بذور الرواية كما نعرفها الآن ، وكما يكتبها كبار الروائيين العرب ، ومع ذلك فهى جميعا تحوى عناصر قصصية ، كان من الممكن استغلالها وتطويرها بحيث تصبح أساسا للرواية . ولكن الأدباء الذين شاءوا أن يبعثوا حياة جديدة فى الأدب العربى فى القرن الماضى لم يستغلوا هذه العناصر باستثناء محمد المويلحى إلى حد ما : إذ أراد المويلحى أن يصل المقامة بالعصر الحديث ، فتمكن بذلك - وإن كان من طريق غير مباشر وبشكل غير واع تماما - من أن يخطو بالمقامة خطوة تقربها من الرواية . أما الآخرون سواء فى لبنان أو فى مصر ، وسواء كانوا يهدفون إلى إنشاء أدب رفيع أو يقصدون مجرد التسلية وإرضاء الذوق الشعبى فقد استمدوا جميعا نموذجهم ، إما مباشرة وإما عن طريق غير مباشر من الأدب الأوربى

وغنى عن الذكر ما لعبته الترجمة من دور فى هذه العملية . ولعل بطرس البستانى هو أول من حاول الترجمة الأدبية الحديثة بنقله رواية روبنسون كروزو Robinson Crusel فى أوائل القرن الماضى . إلا أن حركة ترجمة الروايات الأوربية لم تظهر بشكل ملموس إلا فى النصف الثانى من القرن ، وفى الستينات والسبعينات بالذات ، بحيث إن مؤرخ الرواية العربية الدكتور محمد يوسف نجم ، يخبرنا أنه لم يكد ينصرم القرن الماضى حتى ظهرت ترجمات لأكثر من مائة رواية وقصة قصيرة نقلت عن الفرنسية وحدها . هذه الروايات لم تكن خير مافى التراث

الروائى الفرنسى ، وإنما شملت جعبة من مختلف الأنواع والمستويات تتفاوت من الروايات الغرامية الرخيصة إلى الروايات التاريخية إلى الروايات البوليسية ، فظهرت بالعربية مؤلفات لروائيين مثل شاتوبريان Chateaubrianol وهوجو Hogo ومؤلفين رومانطيقيين أكثر شعبية مثل أونيه G. Ohnet وبوردو - .H Bordeauxe وبرناردان دى - سان بيير B.de . S. Dirre وبيير لوتس . Pienr loti ، وأصحاب الروايات البوليسة أمثال موريس لبلان Mourice leblane وزيفاجو Michel Zevago ، ولعل أكثر هؤلاء الكتاب شعبية لدى القارئ العربى ، كانوا مؤلفى الروايات الرومانطيقية التاريخية ، أمثال ألكساندر دوماس Alexandre Dumas الأب والابن ، والروايات البوليسية بحيث إن الشخصيات الرئيسية فى بعض مؤلفاتهم ، أصبحت أسماء يألفها القارئ العربى فى مصر على الأقل . أسماء مثل أرسين لوبين Arsene lupun وروكامبول Racambde وبارديان Pardaillan والكونت دى مونت كريستو Connte de Monte Cristo هذه الأسماء كان جيلى يعرفها جيد المعرفة ونحن تلاميذ فى المدارس الابتدائية .

ولأسباب واضحة كانت الترجمة عن الفرنسية ، أسبق وأنشط من الترجمة عن الانجليزية ، غير أننا نجد نفس الظاهرة فى الترجمات عن الانجليزية إذ كانت الرواية التاريخية والرواية

البوليسية تغلبان على أنواع الروايات الأخرى المترجمة . فظهرت مؤلفات والترسكوت Walter Scott وكونان دويل - Conan Doyle وولكى كوليبز Wilkie Collins ودزريلى Disraeli هذه الأعمال كانت أهم بكثير من نتاج ديكنز Dickens وشاكرى . Thackeray

والذى أزعمه فى هذه الكلمة هو أنّ هذا الاهتمام بترجمة الروايات التاريخية وما نتج عنه من انصراف الكتاب العرب إلى تأليف الروايات التاريخية التى تدور حول موضوعات عربية وغير عربية ، كان من شأنه أن يعرقل نمو الرواية العربية ، أو على أن يؤخره لمدة سنوات طويلة .

لقد شاعت هذه الترجمات ووجدت سبيلها إلى عامة القراء ، عن طريق العديد من الصحف والمجلات فى بيروت والقاهرة ، بل وفى الاسكندرية أيضا والتى كانت تفسح صفحاتها لهذا اللون من النشاط الأدبى . وقد أكب على قراءتها الكثيرون ولا سيما أنصاف المتعلمين الذين بلغ حماسهم حدا جعل بعض الأقلية المثقفين ولاسيما المثقفين ثقافة عربية محافظة يقلقون على مستقبل التراث الأدبى العربى ، فنجد كتابا مسلمين وغير مسلمين على حد سواء ، مثل فتحى زغلول والأديب شنجوبل وجورج زيدان نفسه يهاجمون هذه الترجمات ، هذا وإن كان الشيخ محمد عبده كما هو معروف تنبه بذكائه وبعد بصره إلى

أهمية ترجمة الروايات الأوربية الجيدة . فكان من الطبيعى أن يقلق أولئك الذين يهتمون اهتماما جادا بالتراث لذيوع هذه الترجمات ، فمن ناحية كان انتشارها يمثل مرحلة أخرى من مراحل تغلغل النفوذ الأوربى والقيم الأوربية فى المجتمع العربى التقليدى ، ومن ناحية أخرى كانت طبيعة معظم الروايات المترجمة ، تجعل من الصعب قبولها على القارئ المحافظ ذى النزعة الأخلاقية الشديدة . فمعظم هذه الروايات كان يدور حول أحداث عنيفة ومغامرات عاطفية وغير عاطفية . فكانت تنافى المفهوم التقليدى للأدب الذى كان شائعا فى القرون الوسطى الإسلامية وغير الاسلامية على حد سواء ، أعنى لدى العرب ولدى الأوربيين جميعا . وهو مفهوم كان قد وصفه الشاعر الناقد اللاتينى القديم هوراس Horece بعبارة موجزة ، أصبحت شائعة فى أوربا فيما بعد حين قال إن الأدب الجيد هو utile etdulce أى أن الأدب الجيد هو الذى يهدف إما إلى المنفعة وإما إلى اللذة وإما إلى كليهما جميعا . والمنفعة أخلاقية إذ يجب أن يستهدف الأدب التعليم ونشر الدروس الأخلاقية ، كما أن اللذة ينبغى أن تكون لذة عقلية فكرية تتحقق عن طريق بلاغة الأسلوب والتعبير . حسب هذا المفهوم ما كان من السهل اعتبار معظم هذه الترجمات أدبا ، إذ إنها كانت تعوزها الصفة التعليمية الأخلاقية ، كما كان يعوزها الأسلوب البليغ .

ومع ذلك فقد أدت هذه الترجمات خدمة ليست بالضئيلة ، ولا يمكن إغفالها فى سبيل تطور الرواية العربية . فقد أخذ جمهور القراء يتعود على الرواية كشكل من أشكال الأدب ، وإن كان ما يعرض عليه لايعد من أبرع النماذج لهذا الشكل . بل أغلب الظن أن هذا الجمهور ماكان يستطيع أن يتذوق النماذج البارعة لجهله بالأدب الأوربى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى كان يسهل عليه تذوق قصص الغرام والمغامرات لأنها فى أساسها وبعد استبعاد الإطار الأجنبى التى تدور داخله الأحداث ، لم تكن تختلف كثيرا عن القصص الشعبى الشائع مثل سيرة عنترة وأبى زيد الهلالى ، من جهة المبالغة والأحداث المثيرة وتصوير الشخصيات المبسطة والانفعالات الحادة ، هذا وما من شك فى أن مساهمة بعض الكتاب المعروفين أمثال المنفلوطى وحافظ إبراهيم ممن كان لهم أسلوبهم الرصين ، فى ترجمة شىء من الروايات الأوربية ، كان من شأنها أن قللت إلى حد ما من حدة الاعتراض على قراءة هذه الروايات ، أقول إلى حد ما لأنى أذكر أنه حتى أيام طفولتى لم يكن مسموحا لى بقراءة الروايات ، فقد كنت أقرؤها خلسة وأخفيها تحت كتبى المدرسية وأنا تلميذ بالمدرسة الابتدائية ، خشية أن يراها معى أحد من كبار أفراد أسرتى ، ولكن على العموم ساعدت الترجمات على خلق

جمهور متلق للرواية ، مما شجع المؤلفين العرب أنفسهم على محاولة تأليف الروايات ، وعلى الرغم من أن محاولاتهم الأولى كانت تتسم بالفجاجة والبدائية والسذاجة ، إلا أنها لعبت دورها فى تبسيط اللغة وتخليص أسلوب السرد مما كان يكبل لغة الأدب عادة من محسنات بديعية وغيرها ، فأصبحت الرواية بذلك شيئا ممكنا على مر الأيام .

بل إن ما يلفت النظر أن البداية الأولى لهذه المحاولات ، وإن كانت ضئيلة ، كادت تظهر فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه الترجمات ، وكان أصحابها لبنانيين أمثال فرنسيس مراش (١٨٣٦ - ١٨٧٣) الذى صدرت روايته التعليمية « غابة الحق » عام ١٨٦٥ ، وسليم البستانى (أكبر أولاد بطرس البستانى) ، الذى نشر تسع روايات تاريخية وغير تاريخية ، فى مجلة الجنان أولها « الهيام فى جنان الشام » ونشرت عام ١٨٧٠ وهى قصة غرام ومغامرات خطيرة تنتهى بزواج المحبين . وقد حذا حذوهما كثيرون فى لبنان ومصر ، وهؤلاء على اختلاف مشاربهم - سواء كان قصدهم التعليم أو التسلية - كان يتسم نتاجهم بعدة صفات ، هذه الصفات نجدها فى رواية مثل « ذات الخدر » لسعيد البستانى (١٨٨٤) أو فى رواية « فتاة مصر » لمؤلفها صاحب المقتطف الدكتور يعقوب صروف ، مع أنه كتبها عام ١٩٠٥ أى بعد مرور أكثر من عشرين عاما ، تشترك

هذه الروايات مع الترجمات ، فى قربها من الفن القصصى الشعبى على الرغم من الغاية التعليمية النبيلة التى يهدف إليها بعضها ، ففيها جميعا نجد المغامرات والأحداث المثيرة والصدف العجيبة والشخصيات المبسطة . وكما لاحظ الدكتور عبد المحسن طه بدر فى دراسته القيمة ، يتميز عدد كبير من هذه الروايات بظهور الشخصيات الأوربية ، وهى ظاهرة لها دلالتها وأسبابها إذ لا ترجع إلى مجرد الرغبة فى التقليد الآلى للنماذج المترجمة وإنما سببها أو على الأقل أحد أسبابها ، هو سيادة مفهوم خاص للرواية يجعل للحب فيها مكانا بارزا . وقد ظل هذا المفهوم مهيمنا لعقود طويلة من السنين ، بحيث إن دور الحب فى الرواية ، كان من المسائل الرئيسية التى أثارها فيما بعد كبار الروائيين الجادين أمثال هيكل والمازنى . ولما كان من الصعب اختلاط الجنسين فى حدود التقاليد العربية والإسلامية السائدة ، اضطر الكتاب إما إلى إدخال شخصيات أوربية فى عالم رواياتهم ، أو إلى الرحيل بأبطال رواياتهم العربية إلى بلد أوربى حيث يسهل الاختلاط . وغنى عن الذكر ماكان لذلك من أثر وخيم على تطور الرواية ، لأن الكتاب يكتفون بمجرد وصف عام للبيئة الاجتماعية والجغرافية . وصف لاينبع من تجربة شخصية ، ولا يقوم على الملاحظة المباشرة ، وإنما هو وليد قراءاتهم لروايات رخيصة مترجمة . وهكذا صار من الصعب على الروائيين العرب أن يجابهوا واقعهم العربى سواء كان ذلك

فى لبنان أو فى مصر ، فلم تكن البيئة التى يكتبون عنها عربية ، ومن ثم لم تكن شخصياتهم عربية أيضا ، فتأخر بذلك ظهور الرواية العربية الأصيلة ، التى تنشأ فيها شخصيات عربية فعلا على نحو عضوى طبيعى ، من بيئة عربية محلية فتؤثر فيها كما تتأثر بها .

ولعل أول مؤلفين أدبيين قطعا شوطا كبيرا نحو تحقيق هذه الصفة العربية ، هما « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى (١٩٠٧) ، ورواية « زينب » لمحمد حسين هيكل (١٩١٤) ، وطبعا ليس حديث عيسى بن هشام رواية على الإطلاق وما كان صاحبه يهدف إلى كتابة رواية ، ولكن فيما يتعلق بالبيئة ورسم الشخوص مامن شك فى أن حديث عيسى بن هشام مساهمة كبرى فى تاريخ الرواية العربية ، أما « زينب » فهى بلا جدال رواية عربية - هذا على الرغم من عيوبها وهى كثيرة - تلك العيوب التى لا يخلو منها أى عمل ريادى .

فى إطار هذا السياق بالذات ، يجب علينا أن ننظر إلى الرواية التاريخية العربية . إن فعلنا ذلك وجدنا أنه من عدة جهات جاءت الرواية التاريخية نتيجة محاولات ، قام بها كتاب جادون للتخلص من الصعوبة الكبرى التى أحسوا بها فى مواجهة الحياة المعاصرة ، ومعالجتها علاجا روائيا . وهم بدلا من أن يحلوا هذه المشكلة لاذوا بالهرب منها ، أو تفادوها كلية بأن

لجأوا إلى فترة من الماضى البعيد مولين ظهورهم لحاضرهم . وكما هو معروف كان أشهر هؤلاء الكتاب هو جورجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) إلا أن تأليف الروايات التاريخية بالعربية كان قد ازدهر كثيرا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان استخدام التاريخ العربى موضوعا للإبداع الأدبى ، ولم يكن مقصورا على الرواية بل شمل المسرحية العربية أيضا فى ذلك الوقت ، كان هذا الاستخدام تعبيرا صريحا عن إحساس بالقومية العمومية لاسيما فى مواجهة التوسع الأوربى من ناحية ، وضد الحكم العثمانى لدى المؤلفين فى سوريا ولبنان من ناحية أخرى.

وفيما يبدو كان أول من كتب الرواية التاريخية هو سليم البستانى ، إذ نشر فى مجله الجنان رواية « زنوبيا » (١٨٧١) و« بدور » (١٨٧٢) ، وهى قصة الأميرة الأموية التى أنقذها ابن عمها عبد الرحمن الفاتح من مجزرة بنى العباس ، كما نشر « الغرام وفتوح الشام » (١٨٧٤) ، وتدور حول الفتح الإسلامى للشام . هذه الروايات بالإضافة إلى ما تسديه من معلومات تاريخية ، تشترك مع الروايات والسير الشعبية فى كثرة الحوادث والمغامرات ، والصدف التى يجربها المحبان قبل أن يلتقيا أخيرا فى نهاية سعيدة .

ولا تختلف روايات جورجى زيدان عن هذه المؤلفات فى

جوهرها أو فى نوعها ، وإن كانت تفوقها جودة وكان أثرها عميقا وشاملا . لقد نشر زيدان جميع رواياته الواحدة والعشرين تقريبا تباعا فى مجلة « الهلال » ، ظهرت أولاها فى ١٨٩١ وآخرها فى ١٩١٤ أى عام وفاته . لقد كان زيدان رجلا هائل الطاقة بالغ الطموح ، إذ كان يهدف إلى تأليف روايات تشمل التاريخ الإسلامى بأكمله ، وعلى الرغم من أنه كان على دراية بالرواية التاريخية الأوربية ، إلا أنه كانت غايته من تأليف رواياته هى أن يلقن دروسا فى التاريخ ، وكان يتوجه بها إلى المؤرخ أو الباحث ، وإنما كان يخاطب القارئ نصف المثقف الذى لم يعتبره قادرا على دراسة التاريخ الصرف ، ومن ثم كان بحاجة إلى إثارة اهتمامه بواسطة أمور أخرى غير التاريخ ، أمور سهلة شيقة أى قصص الغرام والمغامرات .

أظننى لست بحاجة إلى الكلام عن روايات زيدان التاريخية أو عن منهجه فى بنائها ، فهذه أمور يعرفها دارس الأدب الحديث وقد حللها تحليلا ذكيا الدكتور طه بدر وغيره من الباحثين ، ما أود أن أقوله هنا ، هو أن روايات زيدان لقيت رواجا شديدا ، مما جعل الكثيرين فى لبنان ومصر يصنعون صنيعه ، ويؤلفون روايات تستهدف تلقين الحقائق التاريخية وغيرها ، يصوغونها فى قالب روائى فضفاض عام يتضمن عناصر الغرام والمغامرة . ونذكر على سبيل المثال فقط فرح

أنطون فى روايته « أورشليم الجديدة » (١٩٠٤) ، وتدور حوادثها حول فتح العرب للقدس ، ويعقوب صروف فى روايته « أمير لبنان » (١٩٠٧) ، وموضوعها تاريخ أقل بعدا هو مجازر لبنان عام (١٨٦٠) .

لاشك إذن أنها ظاهرة تدعو إلى النظر والتأمل ، أن عددا كبيرا من الكتاب العرب توجهوا بجهودهم أولا أو أساسا إلى كتابة روايات تاريخية ، وسنحاول فى هذه الكلمات التالية أن نقدم تفسيرا لهذه الظاهرة .

نقول أولا - إن الرواية التاريخية فيما يبدو ، تخلو من بعض المشاكل الفنية الكبرى التى تتضمنها كتابة الرواية المعاصرة فلأنها لا تحاول أن تعرض للواقع المباشر ، لذلك لا تنشأ فيها الحاجة إلى تصوير الحياة المعاصرة ، الشىء الذى يتطلب القدرة على الملاحظة .

ثانيا - لا تنشأ مشكلة لغة الحوار فى الرواية التاريخية ، إذ لا يتوقع القارئ أن يجد الناس فى الماضى يتخاطبون كما يتكلم هو مع معاصريه .

ثالثا - يستطيع مؤلف الرواية التاريخية أن يبرر ما يصنعه ، بحجة أن هدفه ليس تسلية القراء بل تعليمهم شيئا عن فترة من الماضى ، وبذلك فهو يقدم للناشئة بالذات دروسا أخلاقية من التاريخ . إن النظرية التى تعتبر الأدب نشاطا خياليا إنسانيا مستقلا

غايته فى ذاته هى نظرية حديثة العهد فى التفكير الأدبى عندنا . ولازلنا نذكر كيف أن المويلحى فى مقدمته للطبعة الثالثة لكتابه « حديث عيسى بن هشام » ، يصر على أن غايته هى تصوير الحقيقة لا الخيال أو على حد قوله هى « حقيقة متبرجة فى ثوب خيال » ، وطبعا الحقيقة عنده ذات دلالة أخلاقية فى المقام الأول . وهكذا فأى عمل أدبى يستهدف تقديم الحقائق التاريخية فى ثياب رواية ، يمكن أن يعتبره القارئ عملا مشروعا يحظى باحترامه وتحبيذه ، ولا سيما أن التاريخ وكتب التاريخ تشغل مكانة سامية وحيزا كبيرا فى التراث العربى الإسلامى .

والواقع أن المحاولات الأولى لكتابة الروايات التاريخية العربية كانت مزيجا عجيبا من التاريخ والرواية الشعبية ، فبدلا من أن يصهر الكتاب فى بوتقة خيالهم مادتهم التاريخية فيحولوها إلى فن روائى اكتفوا بأن يفرضوا عليها فرضا إطارا روائيا عاما جدا ، هو عين إطار الروايات الشعبية ، فلم يفلحوا فى إيجاد حل حقيقى للتوتر بين الحقيقة التاريخية وبين مقتضيات الفن الروائى . فلم تظهر فى نتاجهم حتى ولو على نحو بدائى . مسائل تتعلق بالعقدة أو الحبكة الفنية أو تعقد الشخصيات الإنسانية ، لقد اكتفوا بعرض الوقائع التاريخية الجافة ، ونسجوا حولها قصصا غرامية وقصص مغامرات وأحداثا غير محتملة الوقوع ومواقف مفتعلة واستجابات زائفة ، وحلولا مصطنعة

ورؤية مبسطة للعالم لا تختلف كثيرا عن رؤية الروايات والسير الشعبية .

ولعلنا لانبعد عن الصواب حين نقول إن البدء بتأليف روايات تاريخية فى أدب يخلو من الرواية الفنية ، ربما كان عكسا للوضع الطبيعى للأشياء ، أو على أية حال هو عكس للوضع التاريخى فى الأدب الأوربى ، فالرواية التاريخية هى تطور لاحق فى الأدب الأوربى ، تطور هو وليد الحركة الرومانطيقية . فحين يكتب الروائى عن عصره ومجتمعه يفرض ذلك على خياله حدودا وقيودا ، بحيث لا يجمح به خياله فيكتب بدون ضابط ، ويفرض عليه أن يلتزم بنموذج حوله يمكن ملاحظته ويسهل التعرف عليها ، أى يفرض عليه تدريبا قاسيا ونظاما دقيقا يحتاج إليهما الروائى فى فنه . إن متطلبات الرواية ، أى ضرورة توفير بيئة مقنعة ، وسلوك يمكن تصديقه ، وشخصيات ذات سيكولوجية يمكن التعرف عليها والتوحد بها - كل هذه المقتضيات هى فيما يبدو نشأت عن طريق الرواية الواقعية ، التى تدور حول الموقف المعاصر للكاتب والقارئ على حد سواء . ومتى ما تحددت هذه الشروط أو المقتضيات صار من السهل تطبيقها على فترة من الماضى ، فى مرحلة متأخرة من تطور الوعى الأوربى . حينئذ كان على الكاتب أن يعرض الماضى ويفسره بنفس الصرامة التى روعيت فى عرض

الحاضر وتفسيره . وبعبارة أخرى وجدت أمامه نماذج سهل اتباعها . مثل هذا الموقف لم يكن متيسرا فى حالة الأدب العربى ، وكانت نتيجة ذلك أن الرواية التاريخيَة العربية لم توفر للكاتب فرصة للتدريب الدقيق الصارم على كتابة الروايات . ومع أن الروائى الكبير نجيب محفوظ حاول أن يكتب الرواية التاريخية فى مقتبل حياته ، إلا أنه قد ثبت أن طريق الرواية التاريخية هو فى الحقيقة طريق مسدود . ولذلك فإن البداية المثمرة فى ميدان الرواية فى نظرنا يجب أن نبحث عنها فى كتابات أخرى غير الروايات التاريخية ، أعنى تلك المؤلفات الخيالية الجادة ، التى حاول فيها أصحابها أن يعرضوا للواقع العربى المعاصر ، مؤلفات مثل « حديث عيسى بن هشام » و« زينب » .

محمد مصطفى بدوى

(أكسفورد)

قراءة نجيب محفوظ

منذ اشتغالى بالنقد الأدبى ، لم تتبدل وجهة نظرى فى أن طريق هذا العلم هو طريق « القراءة الفاحصة » المتجردة للعمل الأدبى ، والكفكفة من غلواء إراقة الجهد والمداد فى فحص الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، أو فحص حياة الأديب أو اعتبار الأدب وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ، وما إلى ذلك من أمور التحويم حول النص . كنت - وما أزال - أرى أن الوثيقة النقدية الإبداعية جهدان متكاملان ، ومتشابكان ، ومتعادلان ، ومتكافئان .

وحين قرأت كتاب فرانك أوكونور « الصوت المنفرد » فى مرحلة مبكرة من حياتى ، راعنى الاهتمام البالغ الذى يوليه للأدب باعتباره « حميا لغوية » إن صح التعبير . وباعتباره عالما كاملا من الشعر (مع أن موضوع كتابه كما تعرفون هو القصة القصيرة) ، ولم أفلت من أسر كتاب أوكونور حتى ترجمته إلى اللغة العربية ، بل إننى لم أفلت من أسره حتى الآن .

ومررت فى حياتى المبكرة بدار Faber , Faber وكانت المعقل الحصين لإليوت فى أخريات حياته ، حين كان يملأ الدنيا ويشغل الناس ، وقرأت بإمعان نظريته فى النقد الموضوعى ، فزادتنى اقتناعا بما كان يراودنى . من خيالات ملحة ، عن طريق « الخلاص » الوحيد لهذا العالم المتفرد (النقد الأدبى) من أن يقع فى دائرة الأسر والجمود .

ومع ظهور كتاب The Critical Momemt ، وقد ترجمته فيما بعد إلى العربية بعنوان « حاضر النقد الأدبى » رأيت أن أعلام النقد فى العالم - ماعدا قلة قليلة - جاءوا من شرق العالم المتحضر ومن وسطه وغربه ، يعلنون عقيدة واحدة هى أن النقد الأدبى « والقراءة الفاحصة » عبارتان مترادفتان ، وقدمت أفكارهم إلى القارئ العربى مقارنا - فى حسرة - بين حال النقد لديهم ولدينا . وكنت - فى خلال ذلك كله - أفحص بعض روايات نجيب محفوظ من الزاوية التى أشرت إليها ، بغية أن أقدم إلى القارئ العربى نماذج تطبيقية ، تزيده اقتناعا بجدوى المنهج الذى أعتنقه . وكانت مجموعة صالحة من النقاد - أمثال الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدى والدكتور مصطفى ناصف والدكتور لطفى عبد البديع - وقد سبقتنى إلى التبشير بهذا المنهج بأفكار نظرية ونماذج تطبيقية ، وحين ظهر كتابى « قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ » منذ عشر سنوات ، لم يكن مصطلح « قراءة » قد شاع على النحو الذى نجده عليه الآن وقد شعرت - حينئذ - أن الكتاب لم يستقبل باهتمام ، فقد تراوح أمره بين الرفض والقبول والتجاهل ، والتجاهل كما تعلمون عادة عربية راسخة فى المجال الأدبى - وبعد سنوات من حديثى إلى طلابى ، وعلى المنابر القليلة المتاحة لى ، عن فكرتى الأساسية فى تناول النص ، لاحظت أن مصطلح « القراءة » بدأ ينتشر فى

عناوين الكتب والمقالات والأحاديث . وأرجو ألا يتبادر إلى الذهن أننى سأدعى أن الفضل فى هذا يرجع إلى استخدامى كلمة « قراءة » وجعلها عنوانا للكتاب فأنا أعرف بنفسى ، ودائرة تأثيرى من أن أدعى أمرا كهذا . ولكننى أريد أن أقول إن المصطلح الآن أصبح شائعا وقد دخله فى غيبة المستوى والرقابة الأدبية إن صح التعبير - وهما مظهران عربيان فى مجال الأدب - ما فرغه من كثير من معناه ، فكتب كثير من الكلام فى النقد الأدبى على الطريقة القديمة ، طريقة الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المحيطة بالنص ، وطريقة حياة الكاتب وطباعه وأسلافه وأخلاقه ومطعمه ومشربه ، تحت عنوان « قراءة » ، ومن ثم حوصر المصطلح وأصبح لزاما أن يبشر به فى معناه الصحيح من جديد .

وبين يدى نجيب محفوظ ذاته ، أود أن أعيد أمامكم مجمل مارأيت ومازلت أرى ، من العقبات الأساسية التى وضعها النقد فى طريق القارئ العادى لأدب نجيب محفوظ ، باعتباره نموذجا ممثلا للأدب الروائى العربى الحديث ، وفى النحو الذى ينبغى أن ينحى فى قراءة هذا الأدب ، علنى هذه المرة أن أبلغ من قلوب زملائى الدارسين والنقاد ما لم أبلغه من قبل بكتابى « قراءة الرواية » .

وأولى هذه العقبات مايمكن أن أسميه « طرفى النقيض » فى

النظرة إلى هذا الأدب ؛ فقد تنازع هذا الادب فى تاريخه الطويل ناقدان ، ناقد يرى أن نجيب محفوظ أعتى كاتب روائى على الإطلاق ، يمثل فى تاريخنا الأدبى ما يمثله تولستوى فى تاريخ الأدب الروسى ، وبلزاك فى تاريخ الأدب الفرنسى ، ودكنز فى تاريخ الأدب الانجليزى ، وكذلك شتاينبك فى تاريخ الأدب الأمريكى ، وأنه الصوت الممثل للحاضر ، وسيكون الصوت الممثل للمستقبل ، إذ إنه سيعيد تشكيل صورة الأدب العربى الحديث وأشكال التعبير فيه . وناقد يرى أنه أصبح عقبة فى طريق الأدب الروائى العربى ، وأنه أدب متخلف عاجز عن أن يكون صوت العصر ، فضلا عن أن يكون صوت المستقبل .

وهذه العقبة المتمثلة فى وضع هذا الأدب مرة فى عنان السماء ، وأخرى فى حضيض الأرض ، ضارة بأدب نجيب محفوظ وبنا نحن جمهور القراء ، فهى تتهم بوضوح قدرتنا على التقدير الصحيح ، وتصورنا عاجزين عن رؤية الشىء بلونه الطبيعى ، وذلك حين نراه على أنه أبيض خالص البياض ، أو أسود خالص السواد .

ولن تزول هذه العقبة إلا إذا تخففنا قليلا من مصطلحات « جيد » و « ردىء » و « تقدمى » و« رجعى » ، وركزنا – عوضا عن ذلك – على مصطلح « التقاليد الأدبية » برؤية عوامل تكوين الأدب وبنيته وتفاعل عناصره وفلسفة تركيبه ، دون أن نتخذ من

ذلك - بالضرورة - طريقا إلى تنصيب صاحب هذا الأدب أميرا على أقرانه ، أو إعلان هبوطه فى عالم الأدباء .

وثانية هذه العقبات تلك الأحكام العامة التى يتعرض لها هذا الأدب . وهى مرتبطة بالمشكلة السابقة أشد الارتباط ، فالأحكام العامة تهدف إلى دعم طرف أو آخر من طرفى النقيض الذى أشرت إليه فى العقبة السابقة ، فأدب نجيب محفوظ مرة « أدب واقعى » عميق يرسم صورة فنية للحياة المصرية ، ومرة أخرى هو أدب تسجيلى قد لا تنقصه المهارة ، ولكن ينقصه البعد الإنسانى الذى يكون سر عظمة الأدب العظيم ، أو هو مقتبس من فلان أو علان (وكأننا نقف هنا على حافة « السرقة » وهى كلمة تسربت إلى معجم النقد العربى الحديث بسهولة تثير « الدهشة ») .

لقد كتبت صفحات كثيرة فى سوق الأحكام العامة على أدب نجيب محفوظ ، وكتبت صفحات أكثر من البحث عن أسلافه الشرعيين . وكان أولى بهذه الصفحات أن تنصرف إلى التعرف على هذا الأدب ذاته . لقد أضير هذا الأدب بالأحكام العامة ، حتى لو جاءت فى صالحه ، كما أضير بغياب التحليل والتفسير والقراءة والبصيرة ، ذلك أنه محتاج إلى « الإضاءة » أكثر مما هو محتاج إلى التصنيف ، محتاج إلى المصباح أكثر مما هو محتاج إلى الصولجان .

والعقبة الثالثة تتمثل فى النظر إلى روايات نجيب محفوظ ، باعتبارها أفكارا وآراء ووجهات نظر ، لا باعتبارها قوالب فنية . وواضح أن قضية « المحتوى » تشغل كثيرا ذهن نقاد نجيب محفوظ ، فهم شديدو الاهتمام بالكشف عن وجهة نظره الاجتماعية ، والفلسفية ، والدينية ، والسياسية ، ولكنهم ليسوا شديدى الاهتمام بالتعرف على وجهة نظره الروائية .

ثمة تركيز شديد على « الطبقات الاجتماعية » وصورة مصر فى الأحياء الشعبية ، والكفاح السياسى المصرى ، وليس ثمة تركيز مشابه على النسيج الروائى . وقد أغرى هذا بعض من تناولوا رواياته بالنظر إليها ، على أنها وحدة واحده ذات مراحل تاريخية ، وكأن نجيب محفوظ كانت لديه خطة روائية محكمة ، وضعها فى مرحلة مبكرة من حياته ، ليودع فيها فكره الاجتماعى والسياسى ، ولتكتمل باكتمال حياته ونتيجة لذلك - فيما يزعمون - تركت بعض رواياته ناقصة - عن قصد - لتكمل بروايات أخرى ، وتركت بعض المواقف ناقصة أحيانا لتكمل فى أعمال أخرى . ومن ناحية أخرى نظر إلى شخصية ما من رواية متأخرة ، على أنها ذات الشخصية من رواية متقدمة وقد لحقها بعض التطويل .

وينبغى إزاء هذه العقبة أن نتذكر حقيقة بسيطة ، هى أن نجيب محفوظ ليس فيلسوفا سياسيا أو اجتماعيا ، ولكنه كاتب روائى

(وما أعظمها من صنعة) . ومعنى هذا أن الاهتمام ينبغى أن يتجه إلى القالب الروائى لديه ، والأساليب التى تستخدم فى بناء هذا القالب ، وليست هذه دعوة إلى إهمال الاهتمام بالمحتوى ، وإنما هى تنبيه إلى أن المحتوى لا يمكن أن يتم إلا من خلال فحص شكله ، الذى أراد الكاتب أن يضعه فيه ، هذا مع التسليم بالطبع بأن المحتوى والشكل إنما هما شىء واحد عند التحقيق ، ولذا فإن أى حديث عن فكر نجيب محفوظ وآرائه بمعزل عن السياق الروائى الذى عولجت فيه ، حديث لا طائل وراءه .

ولست فى حاجة إلى طرح قضية « الشكل والمضمون » فى العمل الأدبى من جديد ، فقد أصبح الأمر فيها واضحا . إن عناصر الشكل تذوب فى المحتوى وتشكله ، كما أن عناصر المحتوى تتخلل فى الشكل محددة صورته وملامحه ، وبذا يصبح « وعاء هذا المحتوى » وعاء خاصا به ، مما يعنى فى النهاية أن العمل الأدبى ليس شكلا ، وليس مضمونا ، وإنما هو كيان جديد ، يتكون منهما ، ويستقل عنهما .

ومعنى هذا أننا لا يمكن فى قراءة نجيب محفوظ أن نفصل فكره عن قالبه . ينبغى أن تكون نقطة انطلاقنا هى نجيب محفوظ الكاتب ، لا نجيب محفوظ الكاتب السياسى أو الكاتب الاجتماعى .ومن جانب آخر ينبغى اعتبار كل رواية عملا كاملا ، وهذا لا يعنى بالطبع إنكار أن يكون للكاتب موقف

متكامل ، وإنما معناه إنكار أية نظرة لا تعامل العمل الأدبى على أنه كيان كامل .

ويصدق على هذا أدب نجيب محفوظ حتى فى « الثلاثية » التى تتعامل كل رواية منها مع الشخصيات ذاتها ، عدا من ينضم إلى الأسرة التى تتحدث عنها ، أو من يسقط فى الطريق ، فرواية « بين القصرين » من الناحية الفنية ، عمل كامل وينبغى أن يتناول بهذه الصفة ، وكذلك بالنسبة لروايتى « قصر الشوق » و « السكرية » . ولا يعنى هذا أن الحديث عن « الثلاثية » برمتها حديث غير مشروع على إطلاقه ، وإنما يعنى أن هذا الحديث غير مشروع - عندى - إذا اعتبرت هذه الأعمال وحدات جزئية ، لا تكتمل إلا بانضمام إحداها إلى الأخرى فى مثلث متساوى الأضلاع .

وبمعاملة كل عمل باعتباره وحدة كاملة تتاح لنا فرصة واسعة ، ومحددة فى الوقت ذاته ، لامتحان الجزئيات الدقيقة فى العمل الفنى والتغلغل إلى كل زواياه ، وهذه الجزئيات والزوايا غالبا ما تنسى - على أهميتها القصوى - فى زحمة النظرة العامة التى يجد الناقد نفسه مضطرا إليها ، حين يتناول أعمال الكاتب جملة ، ونحن إذا بدأنا من نقطة البدء هذه ، حققنا أهـداف « القراءة الفاحصة » بالنظر إلى كل عمل بصفته وحدة كاملة ، وأتحنا للناقد موقفا يسمح له باستنتاج مايريد على نحو أدق .

وببحث الخصائص العامة لأدب كاتب ما ، غالبا ما ينتهى فى يد الناقد بملاحظات عامة لا يمكن القطع فيها بصحة النتائج التى تنتهى إليها ، ومن ثم فهى قليلة الفائدة لكل من القارئ العام والعمل الفنى .

وثمة عقبة خاصة يعانى منها أدب نجيب محفوظ ، هى تقديمه إلى المشاهدين ، فى أشكال أخرى غير شكل الكلمة المكتوبة ، كالسينما والمسرح والتليفزيون ، وقد صرف هذا الناس - بالقطع - عن قراءة نجيب محفوظ بين دفتى الكتاب ، ومهمة الناقد الأدبى - بحكم طبيعة عمله - أن يعمل على أن تظل الكلمة المكتوبة هى المورد الذى يتعطش له الناس ، ويتم ذلك حين تحتفظ الكلمة المكتوبة بجدتها ، وحين يجد القارئ لها مذاقا خاصا لا يمكن أن يجده ، فى مكان آخر ، وما من سبيل إلى احتفاظ الكلمة المكتوبة بجدتها ، سوى أن تقرأ قراءة جادة رشيدة نافذة . والكلمة الجيدة هى التى تهيئ أول عامل من العوامل المساعدة على هذا النوع من القراءة ، والقارئ الجاد قادر - من ناحية أخرى - بحكم درايته على التفريق الحاسم بين الكلمة التى تستحق القراءة الجادة ، والكلمة التى لا تستحق ذلك . والقدرة على القراءة الجادة سمة عقلية وشعورية ، فثمة القارئ الذى يقفز بعقله وشعوره وذهنه فوق السطور والصفحات بغية التهام الأحداث المثيرة التى توجد فى العمل الأدبى ،

أو التى يخيل لنفسه أنها توجد فيه ، ومثل هذا القارئ يقرأ لينسى ، وأفضل أنواع الكلمة المكتوبة لديه ما يحقق له الشيء الذى يلهث وراءه .

ويحمل النقد الأدبى حيال مثل هذا القارئ أشق مسئولية ، لأن هذا النوع من القراء قادر بصفته هذه على إحباط كثير من جهود النقد الأدبى فى التمكين للقراءة الجادة .

وثمة القارئ الذى يلقى بنفسه فى العمل الأدبى بغية فهمه ، وهذا الفهم يتطلب استعدادا عاليا للتقبل وتشرب العلاقات الدقيقة المعقدة ، التى تحكم العمل الأدبى ، ومثل هذا القارئ هو الذى تحتاج إليه روايات نجيب محفوظ . وعلى هذا القارئ أن يكون شديد اليقظة لما يكمن أن تعطيه هذه الروايات ، وما تعطيه هذه الروايات لا يكمن بالضرورة فى أحداثها الكبرى ، أو فى شخصياتها الرئيسية ، أو إيقاعها المسموع إنه قد يكمن فى بعض الزوايا الدقيقة ، أو الإشارات الجانبية ، أو الإيقاع الخفى فى اللغة ، أو الحركة العامة الكائنة فى التوازن الحاصل بين عناصرها جميعا ، والإحساس الكلى الذى يتكون لدى القارئ الجاد نتيجة هذا النوع من القراءة هو الذى يمكنه من تقديم صورة بالحجم الطبيعى لهذا العمل أو ذاك ، صورة تجلى جوانبه بصفته فنا أدبيا ، وبصفته كيانا مساويا لذاته ، لا تغنى عنه صورة أخرى من الصور التى تؤخذ منه أو تعتمد عليه ، سواء أكانت هذه

الصورة مسرحية ، أم فيلما سينمائيا ، أم تمثيلية تلفزيونية ، وبذلك تبقى الرواية بصفتها كلمة مكتوبة موضوع اهتمام ، ويبقى النقد الأدبى مبرأ من الإسراف فى الإعجاب أو الإسراف فى الرفض ، أو الإسراف فى الحكم العام ، ومرادفا لمعنى « القراءة الفاحصة » .

إن احترام القارئ يتطلب من الناقد أن يساعده على تطوير أدواته الخاصة التى تمكنه من أن يرحل مستقلا فى عالم الأديب ، والانشغال الشديد بما حول النص لا بما هو من آثار عفى عليها الزمن ، حين كان الناقد يجلس فى عليائه مستخدما مقاييسه المطلقة فى الفهم ، ومصدرا أحكامه التى لا تقبل النقض على الأدب باعتباره كتلة واحدة ، لا باعتباره أعمالا متميزة لها شخصيتها وسماتها واستقلالها . والاهتمام بطبائع الأشياء - لا بالقيم العامة التى يتصور أنها تحكمها - هو النهج الذى ينهجه النقد فى العالم المتحضر الآن ، وينبغى أن يكون نهجنا . لقد أصبح النقد رحلة فى داخل العمل يقوم بها الناقد فى صحبة القارئ ، هدفها الفهم والتقدير من واقع التعرف على العناصر التى تكون هذا العمل . ومعنى هذا أن حيثيات الحكم ، لا الحكم هى التى أصبحت تحتل مكان الصدارة ، والكشف عن العلاقات التى تحكم العمل الأدبى لا تتطلب بالضرورة إصدار حكم عليه بالجودة أو الرداءة ، وإنما تتطلب وضع اليد على

عناصر التوازن - أو عدم التوازن - فيه وينبغى ألا ينفد صبر الناقد فى أية مرحلة من المراحل ، فيغادر النص إلى الأحكام العامة ، أو إلى التهويهات العامة ، أو إلى ظروف العمل ، أو إلى حياة صاحبة .

وخلاصة الخلاصات أن روايات نجيب محفوظ محتاجة إلى « القراءة الفاحصة » ، كل « القراءة الفاحصة » ولا شىء غير « القراءة الفاحصة » .

د. محمود الربيعى

(مصر)

نجيب محفوظ وروح المكان

- ١ -

روح المكان ليس شيئا سهلا بسيطا يمكن تبسيطه فى صفحة أو صفحتين بل هو ترسبات تاريخية تتكون كالطبقات الجيولوجية جيلا بعد جيل ، وتتدخل فيه عوامل مختلفة تتلاحم وتتداخل . إنه لا يخضع للنظرة السطحية المتلهفة ، ولا إلى التحليل العلمى الذى يميل إلى تبسيط الأشياء ، لأنه شىء غير مرئى وعرضة للوهم والتخمين ، إنه يضن بنفسه عن الكثير والكثير ، ويتحرك عبر الأصلاب والنطف ، بحثا عن الفنان الموعود وفى اللحظة الموعودة ، فيبوح له بهذا السر الدفين ، إن هنا التميز الحقيقى بين الفنان الموعود الذى يقع على السر وبين الفنان غير الموعود الذى يضيع فى متاهات وهمية ، وتخدعه فرحة سريعة أو اكتشاف سطحى .

وليس عجيبا أن يتأخر هذا الاكتشاف عند نجيب محفوظ ، فقد كان لابد أن يمر فى طريق المريد حتى يصل ، عليه بالصبر فالطريق طويل ، وعليه بالتأمل الهادئ ، فالسر لا يبيح نفسه إلا لمن يقدر عليه ، بدأ فيما يسمونه بالمرحلة الواقعية ينجذب نحو الأماكن الشعبية ، ويصف الشخصيات التى تتحرك بينها بدمها ولحمها ، فكان طابع التسجيل يغلب عليه ، ثم انتقل إلى ما يسمونه بالمرحلة الفلسفية فكان يتأمل الكون ويفكر فى قضايا

ميتافزيقية ، لاتقدم الحل لأنها بطبيعتها غير قابلة للحل ، ثم انتهى من كل ذلك إلى شىء ليس هو واقعيا ولا مثاليا ، لأنه يتكون منهما ثم يتجاوزهما فى منتوج ثالث ، وهو البحث عن روح المكان .

وليس عجيبا أيضا أن يصاحب هذا الاكتشاف اكتشاف آخر أكثر خطورة ، وهو الوقوع على الشكل الفنى الذى ترسب عبر الأجيال أو الشكل الأصيل إن أردنا الاختصار . فقد كانت الرواية من قبل تقليدا لبلزاك وزولا ، أو صدى لتيار الوعى والرواية الوجودية ، أما الآن فإن نجيب محفوظ يحاول أن يكتشف سر التاريخ وبأدوات التاريخ نفسه ، وكانت السيرة الشعبية هى أنسب تلك الأدوات . إنها مدلول فطرى مرتبط بالجماعات ، وقد يدخل التزييف التاريخ المكتوب ، وقد يتدخل صاحب الشأن فى الموازين ، أما الحكاية الشعبية فهى المصفاة . إن ألف ليلة وليلة ليست هى حكاية شهرزاد ، بل هى ملحمة الشعب ، أو قل هى الشعب نفسه ، يطرح تساؤلاته ، ويعبر عن رؤاه .

* * *

- ٢ -

وحين يلجأ نجيب محفوظ إلى « ألف ليلة » ، فلكى يستطيع

فى لحظة خاطفة أن يتحدث ليس فقط عن معروف الإسكافى ، أو عبد الله البرى ، أو عن الشعب المصرى أو العراقى ، بل وأيضا لكى يكتب ملحمة التاريخ العربى فى طموحه وإنجازاته .

ثم منح هذه السيرة إسقاطات معاصرة ، وصارت تعليقا على حياة العرب الراهنة ، حقا احتفظ بالحكايات والأسماء ، بل والنهايات فى غالب الأحيان ، ولكن لكى يقرأها قراءة جديدة ، فالمارد الذى ينطلق من القمقم هو رمز الخير ، وعبد الله البحرى هو رمز الأمل ، وطاقية الإخفاء هى رمز للقوة الخارجية التى لا يستمدها المرء من ذاته ، والسندباد رمز المعرفة .

وارتقى بهذه الأحداث إلى التيارات العالمية المعاصرة ، فحيره شهريار ، والقدرية التى تفرض نفسها على صنعان وجمعة ، وغموض شخصية المعلم سحلول ، والالتقاء بالموت فى كل مكان - كل ذلك يضعنا فى الحس المعاصر بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية وإعلام مستمدة من الليالى ، إن عضة الكلب التى تبدو فى الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته ، تذكرنا بنوبات روكانتان ، واندفاعه نحو القتل مرغما يذكرنا بميرسول ، وعفريت طاقية الإخفاء يذكرنا به فيستوفوليس . وهكذا وبطريقة عملية حل نجيب محفوظ معضلة الأصالة والمعاصرة ، وأصبحنا نقرأ بزهو مآسى عالمية ولكن فى طبعة عربية بدلا من التعريب الذى تلجأ إليه معظم الروايات .

- ٣ -

إن ليالى نجيب محفوظ تقترب من الشكل الشعبى ، فهى فيما يبدو تتركب من مقدمة ، وحكايات ، وخاتمة .

أما المقدمة فهى كعادة السير الشعبية ، توحى بأن الموضوع الرئيسى هو الصراع بين الخير والشر ، تبدو شهرزاد فى أول الرواية تعيسة ، حقا قد عفى عنها السلطان ولكن رائحة الدم لا تزال فائحة منه ، والمملكة مليئة بالمنافقين ، والصراع طويل ، وعليها بمقام الصبر كما علمها الشيخ ، يقول لها أبوها « لله حكمته » فتجيبه : « وللشيطان أولياؤه » .

أما الحكايات فهى تتداخل شأن السير الشعبية ، ثم تتلاقى حول موضوع واحد ، وهو ملحمة الصراع بين الحاكم والمحكوم فى التاريخ العربى ، حقا هى ملحمة دموية ، تتكرر فيها « موتيفة » أساسية، وهى « فليقطع عنقه » ، ولكن الجماهير تكتسب فى كل خطوة شيئا جديدا ، وتستطيع بعد صراع طويل مرير أن تفرض فى النهاية إرادتها .

ويتم ذلك فى قصة « معروف الإسكافى » ، هو رجل طيب وصابر على نكد زوجه ، مثال لابن الشعب الذى يشقى ، ويتمسك بمثله التى ورثها من مصفاة التاريخ ، يجد خاتم سليمان ، فلا يبطر وتنسيه النعمة أصحابه الفقراء ، أمثال عجر الحلاق وإبراهيم السقاء ورجب الجمال ، فيعمل على توفير

الرزق لهم ، « فحلت بشلة الأنس فى وجوههم محل تجاعيد الشقاء وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » . « وحين يحمل معروف إلى الحاكم لمحاكمته ، يتجمع أصحابه حوله « جسما عملاقاً » لا حدود له يجأر بالاحتجاج والخوف من المستقبل « ويصيحون » معروف برىء - معروف رحيم - معروف لن يموت - الويل لمن يمسه بسوء » .

وتنتهى القصة فيأمر السلطان - استجابة لوعى الجماهير - بأن يتولى معروف ولاية الحى « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند تلك النهاية السعيدة . ولكن المؤلف أضاف حكايتين هما : « السندباد » و « البكاءون » . وقد تبدو هذه الإضافة مقحمة عند من تعود على القالب التقليدى الذى يعتمد على هيكل حكائى ، يتطور بالحدث حتى نهاية طبيعية ومبررة ولا تزيد عليها ، ولكن هذه الإضافة تبدو مبررة بمنطق الحكايات الشعبية ، التى تتوقف بعد النهاية لتستخلص العبرة ، وتصفى الحساب ، وتعيد ترتيب البيت من جديد ، وتوزع التركة وتطمئن على مصائر الشخصيات .

وهكذا كان دور « السندباد » أو « البكاؤون » وهو استخلاص العبرة ، الأولى بطريقة الحكمة الدالة واستخلاص النتائج ، فحين عاد سندباد مترعا بالخبرة ، استدعاه السلطان

ليقص رحلاته ، فكانت كل رحلة تبدأ بمغزى يقدمه السندباد للسلطان ، وتنتهى بتعليق من السلطان ويدور خلال ذلك حوار يذكرنا بالمجالس العربية فى كتب - الجاحظ وأبى حيان التوحيدى .

أما الثانية « البكاءون » فهى فلسفة عامة للحياة ، ولكن من وجهة نظر شعبية ، ترى الدنيا معبرا ، وتكثر من الحديث عن الموت هادم اللذات ومفرق الجماعات ، وتغلب فيه لحظات الأسى والحزن أما اللحظات السعيدة أو النهايات السعيدة فهى لحظات عابرة ، وكذلك حال الحياة الدنيا فهى زائلة .

- ٤ -

يقترب المؤلف إذن من شكل الحكايات الشعبية ، ومن البناء القصصى لليالى العربية . ولا يكتفى بهذا المعمار الخارجى ، ولكنه ينثر داخل الرواية من الأساليب ما يستحضر جو الليالى ، فهناك اختلاط بين الجن والإنس وظهور العفاريت ، وحديث عن كيد النساء وعن تحلل المرأة المترفة ، وعن المسخ من صورة إلى أخرى ، وعن مغارات ماجنة يتخللها الشعر والغناء .

ورائحة الكتب القديمة تتناثر داخل الرواية ، فكأننا نطالع كتب التراث ، فمن حكم ووصايا تذكرنا بالعقد الفريد ومن ليال

يختلط فيها الشعر بالغناء تذكرنا بأبى الفرج الأصبهانى ، ومن ليال صوفية تذكرنا بالإمتاع والمؤانسة ، ومن استخلاص للعبرة عن طريق الحكايات يذكرنا بكتاب « كليلة ودمنة » .

- ٥ -

وبعد ، فإن تلك الخطوة من نجيب محفوظ تشير إلى الطريق الصحيح فى سيرة الرواية العربية ، ويمكن أن تمنحها صفة العالمية فإن التجارب التى تعمد على أشكال أوربية قد تصل إلى مستوى بلزاك وزولا ، أو مستوى فولكنر وجيمس جويس ، ولكنها تظل صدى لتلك الأشكال والأصل يغنى عن الصورة ، ينقصها ذلك الطعم الحريف الخاص ، الذى يميز تجربتنا كشرقيين ، نقع فى منطقة جغرافية محددة ، ونملك تاريخا ثقافيا مميزا .

إن هذا لا يعنى التوقف عن ممارسة الأشكال الأوربية فتلك نظرة ضيقة لا نستطيعها حتى لو أردنا ، فالحضارة الأوربية تتسم بصفة العالمية والعموم ، ولكن فى الوقت نفسه لا يجعل من مركب النقص حائلا دون التسمع للذات واستيحاء التراث . إن الفن ليس أشكالا دينية ، لا تقبل النقاش ، بل هو تجارب بشرية تختلف من جيل إلى جيل ، ومن ثقافة إلى ثقافة ، وكل تجربة جديدة إنما هى إثراء للحضارة الإنسانية عامة ، إن العالم الأوربى يكتشف دائما أشكالا جديدة ومتنوعة فى مجال الفن الروائى ،

وبعض هذه التجارب الحديثة للغاية قد تلتقى مع ملامح التجربة العربية القديمة كالاعتماد على الراوى والسرد ، وتداخل الحكايات ، والمسامرة والظرف ، وحينئذ تلفتنا هذه الأشكال إلى تراثنا القصصى ، ولكن عن طريق التجارب الأوربية التى تلون كل شىء بمنظورها ، ومن ثم تفقد تجاربنا التقائية والمعاناة والإحساس بأنها من خلقنا ، وتظل مجرد بطاقات نتيه بها ونعلقها فى رقابنا دلالة العصرية والتحضر .

وليس عجبا أن تتم تلك الخطوة من نجيب محفوظ ، فهو أبو الرواية العربية ، لا بالمعنى القديم الذى تحاكى فيه الرواية العربية مسيرة الرواية الأوربية فحسب ، ولكن أيضا بمعنى الرواية التى تكتشف الشخصية العربية فى ملحمتها التاريخية .

د. عبد الحميد إبراهيم

(مصر)

المرأة فى « ثلاثية » نجيب محفوظ

موضوعنا المرأةُ فى ثلاثية نجيب محفوظ ، لكن لا ضير أن نبدأ من خارج الثلاثية وأن نعرض أولا للرجل لا المرأة ، هذا الرجل شخصية مستمدة من « خان الخليلى » رواية أخرى لمؤلفنا ، نرى الخطاط يعرف نفسه بأنه شمس تدور حولها أربعة أقمار ، وعدد محدد من النجوم فمن البديهى أنه يشير بهذه الصورة الطريفة إلى نفسه (الشمس) وإلى زوجاته الشرعية (الأقمار) وإلى المحظيات اللاتى حللهن لنفسه (النجوم) إنه إذن الكوكب الأعظم منبع القوة الوحيدة ، التى تسير بمقتضاها كواكب صغرى دائرة فى مداراتها المتواضعة .

بأيدينا الآن مفتاح نظام توزيع الشخصيات كلها ، رجالا ونساء فى الثلاثية ، فكلها تحدد تبعا لموقفها من شخصية وحيدة وهى عبارة عن مركز الجهاز الشمسى : السيد أحمد عبد الجواد : فكل هذه الشخصيات تتحدد بدرجة تأثير السيد أحمد فيها . وبما أن الحقبة الزمنية طويلة منذ عهد « بين القصرين » إلى عهد « السكرية » مرورا بعهد « قصر الشوق » ، فهناك ثلاثة أجيال من الشخصيات بما فيها الشخصيات النسائية التى تقدمها الثلاثية . وسوف نختار من هذه الأخيرة ثلاثة نماذج ينتمى كل واحد منها إلى جيل من الأجيال الثلاثة .

فى الحقيقة أن مجال الاختيار محدود بل معدوم فيما يخص

الجيل الأول ، إذ تفرض نفسها شخصية أمينة ، الزوجة الثانية للسيد أحمد عبد الجواد ، منذ الصفحات الأولى من « بين القصرين » نكتشف أمينة فى الأربعين من عمرها وقد « تزوجت منذ ربع قرن » ، وعندما تختتم الرواية وتشرف أمينة على الموت ، نحس إحساسا قويا بأن هذه الشخصية الغنية استرعت انتباه المؤلف ، فتكلم عنها وملؤه حنان ، وانفعال ، يحرص على أن يرسم بأدق التفاصيل تلك الحياة الذليلة والنبيلة فى آن واحد .

ذلك أن أمينة تتشرف بمزيه وحيدة وهى خضوعها المطلق والدائم لزوجها . إن أحمد عبد الجواد ليس قرينها بل سيدها ومعلمها ، إذ كانت لم تبلغ بعد سن الرابعة عشرة لما أخذها فى عصمته ، ولقنها كيف تخدمه ، لا تراه إلا لماما ، أيامه يقضيها فى دكانه ، غير بعيد عنها لكن خارج نطاق بصرها وهى وراء المشربية . ولا يعود إلى البيت إلا فى مواعيد الأكل ، الذي يتناوله دائما فى صحبة أولاده الثلاثة ، فى حين أنها تظل واقفة وراءه مستعدة أن تلبى كل طلباته ، لا تأكل هى وبنتاها إلا بعدئذ .

تصعب غيبة السيد على أمينة أكثر ماتصعب عندما يأتى الليل ، وهو لم ينقطع عن الخروج من البيت ليلة وحيدة منذ تزوجا ، ولا يعود إليها أبدأ قبل منتصف الليل ، فكابدت

الأمرين من ذلك الحال . بعد أن نامت الخادم كان عليها أن تواجه وحدها أو بصحبة غير مجدية لأولاد صغار فزعها من ظلام يسكنه الجان ، وجرؤت فى السنة الأولى من حياتهما الزوجية وفاتحته فى الموضوع ، مشيرة من طرف خفى إلى سلوكه ، فما كان منه إلا أن أمسك بأذنها ، وقال لها بصوته الجهورى فى لهجة حازمة : « أنا رجل ، الآمر الناهى ، لا أقبل على سلوكى أية ملاحظة ، وما عليك إلا الطاعة ، فحذارى أن تدفعينى إلى تأديبك » .

وما كان لها إلا أن تستسلم . كانت تتساءل عن سر تلك السهرات العتيدة ، لاشك أنه يشرب خمرا إذ تنم نكهته عن رائحتها ، لكن ألا يحتمل أنه يلتقى بنساء . فباحت ذات يوم بقلقها هذا لأمها ، فما كان من هذه إلا أن تنصحها أن تتجاهل الأمر كلية .

لقد تزوجك بعد أن طلق زوجته الأولى ، وكان بوسعه أن يستردها لوشاء ، أو أن يتزوج غيرك ثانية وثالثة ورابعة ، وقد كان أبوه مزواجا ، فاحمدى ربنا على أنه أبقاك زوجة وحيدة .

فقبلت إذا هذا الوضع قبولا نهائيا ، كما لو كان نتيجة لقانون طبيعى من العبث أن تتمرد عليه . وبعد مضى خمس وعشرين سنة من عشرتها ، أخذ حكم العادة يستولى عليهما . له العالم الواسع والحرية دون قيد وشرط ، ولها البيت ومنع الخروج منه

إلا فى فرص نادرة جدا يسمح لها فيها أن تزور أمها وهى محجبة وقانعة فى ركن من الحنطور مع زوجها بجانبها ، على أنه لايدور بخلدها أن تجرى مقارنة بينه وبينها لشدة اقتناعها أنهما مخلوقان من طينتين مختلفتين . لا تسول لها نفسها أن تهمل تعليماته ، حاضرا كان أو غائبا ، إنه يعتبرها مسئولة عن كل مايحدث فى بيته ، ولا يفوته أبدا ، أن يحاسبها على كل كبيرة وصغيرة ، وهى عن ستر الحقيقة لعاجزة ، وقد يوحى إليها أكبر أولاده بحيلة جديرة بأن تدرأها من غضب السيد الرهيب ، فتدفع بها طيبتها الفطرية فترضخ وتحاول جاهدة أن تتبع نصيحتهم ، لكنها تحجم فى آخر لحظة وتقول الحقيقة ، ماأكثر الأمثلة لذلك التى نعثر عليها فى حياة أسرة يسودها رجل « تأخرت عقليته بقرنين أو ثلاثة من القرون » على حد تعبيز أحد الأولاد ، وإننا سنكتفى بمثال واحد يرينا المعصية الوحيدة التى وقعت فيها أمينة .

حدث ذات يوم أن ذهب السيد إلى بور سعيد ، لبعض أعماله لمدة يوم كامل ، فكان البيت فى أجازة وقد غاب عنها حارسها الهمام ، فينصح الأولاد لأمهم أن تغتنم هذه الحرية النادرة لتذهب إلى مسجد الحسين ، القريب ، إذ كان ذلك أعز أمانيها ، ترفض أولا ثم أمام إلحاحهم تقبل . تخرج وقد التفت فى ملاية الخادم لتتنكر ممسكة يد أصغر أولادها وعند رجوعها من الجامع تصدمها سيارة فيكسر كتفها . ماعساها أن تفعل ؟

كيف تستطيع الآن أن تخفى عن زوجها أنها « خانته » وخرجت وهو غائب ؟ ينصحها بعضهم أن تقول له إنها تجرحت لما سقطت فى الدرج . فتعاهدم أن تعمل على نصيحتهم . لكن اللحظة العصيبة أزفت ، وإذا بها أمام سيدها وهو يسألها :

« حم الأمر ، وجاءت الدقيقة الفاصلة ، ما عليها إلا أن تتكلم ، أن تنطق بكذبة النجاة فتمر الأزمة بسلام ، وتستزيد من العطف المتاح ، ورفعت عينيها وهى تتوثب ، فالتقت عيناها بعينيه أو بالأحرى غابت عيناها بعينيه ، فاشتد وجيب قلبها ، وتتابع بلا رحمة ، هناك تبخر ما جمعته فى رأسها من رأى ، وانتشر ما كتلته فى إرادتها من عزم » .

تحت السؤال الملحاح ونار العينين المهيبتين إنها تعترف أخيرا « بخطئها الكبير » ينصرف السيد دون أن ينبس فهى حرية أن تظن أنه غفر لها لكن ما إن تبرأ مما بها حتى تُطرد من بيتها لترجع إلى بيت أمها . تتوقع طلاقها مما يعنى عندها آخر سعادتها ، لأنها تجد نفسها سعيدة مع حياتها تلك الضيقة القلقة ، وليس فقط لوجود الأولاد ، فى الحقيقة إنهم مهمون لها ، وسوف يدفعون أباهم لإعادتها ومسامحتها ، لكن سعادتها تكمن خاصة فى خدمة زوجها . فما إن رجعت إلى بيتها وعلمت أن السيد ، رفض أن تلبسه إحدى بنتيه ، حتى دمعت عيونها ، إنها ميزتها العزيزة تضن بها أن يتمتع بها غيرها .

« شعرت وهى تتعهده بهذه الخدمة التى لم يسمح بها لسواها بأنها تسترد أعز ما تملك فى الوجود »

حتى فى الأوقات غير الفاصلة من حياتها لا تزال تتمتع بعبوديتها . وفى آخر حياتها وقد أصبحت أرملة ، تتذكر الماضى السعيد : « تلك الأيام التى خلت ، ماأجمل ذكراها والمشربية آخر حدود دنياى ، حيث أنتظر عودة سيدى آخر الليل » .

هذا العالم المحدود كفيل بإسعادها مع أماكنه المفضلة : فى المطبخ والفرن حيث تعمل بدأب متصل ، إنها ملكة ، على السطح تعجب بنباتاتها ودجاجاتها ولا أحد يتدخل فى أحلامها ، عندما تتأمل المآذن والدور القريبة ، تلك الجزر المنقطعة عنها للأبد ، أما الصالة فتجد فيها متعة الحديث ، المتراخى الحر أبّان « مجلس القهوة » فى صحبة أولادها وحدهم ، أما المشربية فقد رأينا أهميتها ولنضف أنها تتيح لها فرصة مشاهدة « رجال » البيت كلهم فى انطلاقهم كل صباح إلى العمل أو الكلية أو المدرسة .

هذه المرأة الأمية المحجبة ، بيتها كل حياتها لاتعرف شيئا عن العالم الخارجى ، وجهلها يتجلى خاصة إذا عنّت موضوعات سياسية فى الحديث الذى يدور وهى حاضرة بمناسبة أحد مجالس القهوة ، فتقوم بأخطاء فاحشة ، فتظن مثلا أن فيكتوريا لاتزال ملكة على انجلترا ولا تفهم أن « الشيوعيين » لا علاقة لهم بالشيعة » . . . إلخ .

كل هذه المشاكل العويصة والمفاهيم المغلقة عنها ، لا يهديها فيها إلا طيبتها الفطرية ، وما تكن من حب لأهلها جميعا ، وحتى عندما يتمكن عند مواطنها بغض الإنجليز ، نراها لا تخرجهم من الأسرة البشرية التى تدعو ربها أن يحيطها بعنايته .

وبعد أن مات ابنها شهيدا لم تنس أنه كلمها عن سعد زغلول وكله حماس ، فلن تسمح لأحد بعد ذلك أن يطعن سعد أمامها ، فيما ترى أن العلاقات بين الشعوب لا تختلف جوهريا عن العلاقات بين الناس ، وإذن هناك تصرفات يأباها الذوق السليم ومنها مثلا :

« يذهبون إلى بلاد الانجليز ليطالبوهم بأن يخرجوا من مصر ؟ ليس هذا من الذوق فى شئ ! كيف تزورنى وأنت تضمر طردى من بيتك ؟ » .

إلا أن هناك ميدانا تبدو فيه أمينة الساذجة وكأنها حاذقة ، هو ميدان الأشياء غير المرئية ، ومعترك تلك المؤثرات الخفية التى ينبغى أن يحتاط لها : « هى التى تعرف عن عالم الجن أضعاف ماتعرف عن عالم الإنس » .

إنها ليست ساحرة ، إنما حاول فقط بدعوة مناسبة تتلوها ، أو بلفتة حذرة تقوم بها ، أن تصون نفسها وتصون أهلها من أذى القوى الخفية المهددة دوما . فعين الحسود اهتمامها الشاغل .

فالنعمة ليست مضمونة ، وكذلك الصحة والجمال والذكاء على المرء أن يدافع عن ذلك إذا عنت نظرة إعجاب ، ومثلا إبان زفاف إحدى بنتيها ، وقد استعدت الضيفات للتصفيق بعد غناء عالمة مشهورة ، تقلق أمينة وهى ترى ابنها الأخير طفل مرح ذكى يسير بين السيدات فخوراً وقد بدا إعجابهن به ، فتسرع فى إخراج الولد من الصالون »

وسوف يصبح هذا الولد (كمال) رجلا حنقا قانطا معقدا ، وفى قرارة نفسه يدين أمه : « أبى هو الفظاظة الجاهلة وأنت الرقة الجاهلة . . وجهلك أيضا هو الذى ملأ روحى بالأساطير ، فأنت همزة الوصل بينى وبين عالم الكهوف » .

غير أن شخصية أمينة لها نواح إيجابية أيضا . .

كانت جاهلة لكنها ودت لو قدر لها أن تتعلم ، فتطلب من كمال أن يحفظها من سور القرآن ما تعلمه فى المدرسة ،ثم يكبر الولد ويوشك أن يبدأ دراساته العليا ، فيعلن عزمه على أن يصبح يوما مدرسا للفلسفة ، ويعارض أهله هذا القرار فى اعتقادهم أن أفضل شهادة جامعية هى شهادة الحقوق ، لأنها أضمن لحياة راقية ناجحة . يرى هذا الرأى كل أفراد الأسرة إلا جدة كمال أمينة لأنها اشتمت وجه شبه بين العلم الذى يريد كمال أن يكرس له نشاطه ، وعلم أبيها هى ذلك الشيخ المتدين ، هل نضحك من هذا الالتباس الجديد أم نعترف أن عقل أمينة ينجذب غريزيا

إلى المعرفة المحضة ، العلم الخالص الذى لا يهتم صاحبه بمآرب منفعية وراءه .

إلا أن الدور الذى يعطى شخصية أمينة عظمتها هو دور الأم ، عندما تتقمص هذا الدور تتحول من مخلوق حى مشلول إزاء السيد إلى شخص جرىء مستعد أن يواجهه . هى وحدها قادرة على أن تدافع عن أولادها أمامه وإن عرفت مقدما أن شفاعتها فاشلة لا محالة لكن بسالتها التى تبديها رغم أن « القضية » خاسرة (مشروع زواج فهمى ثم مشروع زواج عائشة) ، جديرة بالإعجاب أما ذروة عظمتها فسوف ترتفع إليها أمينة بعد ذلك بسنين ، عندما يكون السيد أحمد زوجها ، قد فقد جبروته وصار مريضا واضطر إلى أن يلازم حجرته ثم فراشه . فأحاطته أمينة برعايتها وأصبحت هى والخادم أم حنفى « سيدين » عليه أن يطيعهما ، فهى التى تخرج يوميا الآن لتطلب من كل بيت لله أن يشفيه تعالى . ويعترف السلطان السابق الممتهن بأنها حقيقة كل شىء فى حياته ، وهى التى تسهل له موته : « ثم ندت عن الأب حركة كأنما يحاول الجلوس ، وازداد صدره تشنجا واضطرابا ، ومد سبابة يمناه ثم سبابة يسراه ، فلما رأت الأم ذلك تقلص وجهها من الألم ، ثم مالت إلى أذنه وتشهدت بصوت مسموع وكررت ذلك حتى سكنت يداه . وأدرك كمال أن أباه لم يعد يستطيع النطق ، وأنه دعا الأم لتتشهد نيابة عنه :

من ابنتى أمينة لا منازع أن الكبرى ، خديجة ، هى التى تستحق أن تستأثر بانتباهنا . إنها غير حلوة ولا تضيع وقتها فى أحلام الحب أو فى الاعتناء بزينتها ، وتمتاز خاصة بنشاطها الدؤوب وبسخريتها اللاذعة التى لا يفلت منها أحد . فى كل هذه النقاط إنها على طرفى نقيض مع أختها عائشة ، تلك التى قسا القدر معها إذ خطف منها مبكرا زوجها وأولادها جميعا ، أما خديجة فبالعكس لا يمكن أن تعد من ضحايا الحياة . فهمتها العالية وحماسها المشتعل فى العمل لا يقلان أبدا مع مرور الزمان ، هى فى حدود الأربعين من عمرها عندما تنتهى الثلاثية ، وحياتها المديدة مليئة بالإشارات الدقيقة التى تمكننا من رسم شخصيتها وتمييزها عن شخصية أمها .

كأنها امتداد لها فى معظم خصائصها . على يديها تعلمت أن الفتاة لا قيمة لها فيما عدا القدرة على الاضطلاع بشئون البيت حتى تصبح زوجة كفؤا ، ولاشك عندها أن خير مصير ينتظرها هو الزواج . وأنها تأمل ذلك وإن كان فى دمامتها وحدة شكيمتها ماقد يحول دون تحقيق هذا الأمل . فالزمان يمضى وهى تتذمر من أن العريس لم يتقدم وقد وصلت إلى العشرين . إنها تحسد أختها الجميلة لكنها تثق بوالدها وتظن أنه لن يقبل أن تسبقها عائشة فى الزوجية . إنها مخطئة فى تقديرها هذا وعائشة تتزوج قبلها . ولكن سرعان مايصلح القدر موازينه وإذا بالأختين

تصبحان متزوجتين من أخين . وأنه فى كلا الحالين لزواج تقليدى : هناك فارق خمس وعشرين سنة بين إبراهيم شوكت وخديجة .

إن خديجة كأمها تؤمن بالخرافات المتوارثة . إذا حملت قلقت وكان على أمينة - وهى الخبيرة فى هذه الأمور - أن تطلعها على معنى ما رأت فى المنام . لما تزوجت وولدت أولادها لا تكف ، كأمها ، عن التخوف من أن تخطف عين سعادتها فتطبق طريقة أمها الساذجة وتنكر وجود السعادة لتدرأ عنها هجوم الفضولى المنذر بشر الأثر « لم تكن تنكر أنها سعيدة بذلك . . بيد أنها لم تكف يوميا عن التشكى اتقاء العين » .

وأعظم دافع لرثائها على أختها - التى لم تسل فقد زوجها ووليديها - إنما هو اقتناعها أن عطفها هذا سوف يبعد عن سعادتها الشخصية عفاريت السوء .

ولما ضاقت ذرعا يوما بتصرف أحد بنيها ، اقتنعت أن الله قصد معاقبتها لدأبها فى الضحك على الناس : « الحق علىّ ، أنا طول عمرى عيابة فرمانى ربنا فى أولادى بكل العيوب ، أستغفر الله العظيم » .

ذلك أن أحمد يصر على التزوج من فتاة رأتها خديجة ولم ترضها زوجا لابنها ووقر عندها أن تلك الفتاة « عملت » لابنها سحرا فأوقعته فى حبائلها .

ولم نر أيضا أى فرق بين خديجة ووالدتها فيما يخص الإجلال للسيد عبد الجواد والإعجاب به . تخاف منه - هى التى لاتخاف من أحد - وعلاوة على ذلك أنها موقنة أرسخ اليقين أن تقاليد الأسرة صالحة ومراعاتها وتطبيقها فرض على كل الأفراد ، وبالتالى تعتبر نفسها مسئولة عن هذا التطبيق كما لو تقمص فيها روح والدها . إنها خليفته إذا غاب ، وتلقى مثلا درسا فى الأخلاق على أختها ، وقد باغتتها وهى تغمز من وراء الشباك لشاب فى الشارع « لا تكابرى لقد رأيت كل شىء بعينى ، . . . ولكنى أريد أن أصارحك بأنك أخطأت خطأ كبيرا ، هذا عبث لم يعرفه هذا البيت فى الماضى ، ولا يريد أن يعرفه فى حاضره أو مستقبله . . لا تعودى إلى هذا أبدا . . تصورى ماذا يكون من أمرنا جميعا . . تصورى ماذا يكون لونما الخبر إلى أبى والعياذ بالله ! » .

ويخيل إلينا أننا نسمع السيد نفسه ، عندما تدلى برأيها بعد حدث أقعد وأقام الأسرة كلها . فياسين الذى لا يزال يعيش فى بيت الوالد منذ أن تزوج ، رضخ لرغبة زوجته الشابة وأخذها ذات ليلة إلى المسرح . أن يخرج الزوج بصحبة زوجته ليسهرا معا أمر شنيع فى بيت عبد الجواد ، وفى انتظار عودة رب الأسرة يشترك كل الأفراد فى شرح « الفضيحة » ، وتقول خديجة :

« ياسين أعقل من أن يدبر رحلة كهذه ، ليست قلة العقل

عيبه ، ولكن به خنوع لا يليق بالرجال . . لسنا بصدد الحديث عن ياسين وميوله ، له أن يحب الملاهى كما يحلو له أن يواصل السهر فى الخارج ، حتى مطلع الفجر كما شاء ، ولكن اصطحاب زوجه المصون معه فكرة لايمكن أن تصدر من ذاته ، فلعلها جاءته عن إيحاء عجزه عن مقاومته خصوصا وأنه يبدو مستكينا بين يديها كالقطة الأليفة » .

إذن يبدو رأى خديجة واضحا كل الوضوح ، يأخذ على ياسين أنه لم يتصرف تصرف الرجال إذ خضع أولاً لامرأته ثم قبل أن يترك تقاليد أسرته ليتخذ تقاليد « غرباء » تراها خديجة مفرطة لتحيزها لصالح المرأة .

ما من مناصر لمبادئ الماضى يبارى خديجة فى قوة الإيمان ، خصوصا إذا شاهدت ماتشتم فيه مبادرة مريبة لتحرير المرأة . لما اكتشفت مثلا أنها نسيت ممارسة الكتابة مع أنها من حاملات الشهادة الابتدائية ، قالت : « لا حاجة بامرأة إلى الكتابة والقراءة ما دامت لا تكتب رسائل غرام » .

لا تمزح خديجة عندما تقول ذلك إنما قولها يمثل بصدق رأيها فى دور المرأة فى المجتمع ، لا يفوتها أن تذكر إذا سنحت الفرصة أن الفتاة لا تدرس دراسات عالية إلا إذا خلت من أى مسحة من الجمال فيئست من الزواج : « فى حينا بنتان فى المدارس العالية ولكن شكلهما والعياذ بالله ! » .

فلاشك عندها أن سيدة محترمة لايجوز أن تشتغل خارج بيتها . العمل الوحيد الذى يتصوره لمرأة ما هو عمل الخادمة ويالها من حرفة مهينة ، ولذلك نفهم أنها أسقط فى يدها لما أخبرت أن أحمد ابنها يريد أن يتزوج من زميلة له « جرنالجية » كما تقول وتحاول جاهدة أن ترغبه عنها ، من ثم تسلم بما لابد منه وتزور أسرة الفتاة للتعارف قبل الزواج ، وتكتشف أن الأم لا تتميز عن الخوادم فى هيئتها وحركاتها .

ذلك أنها فخور بامتيازات أسرة عبد الجواد السلوكية ، رغم أن الأب لايعدو أن يكون بقالا إلا أنه يتأنق فى ملبسه كما لو كان من الأعيان الذين يختار بينهم أصدقاءه ، فأخذ يقتنع شيئا فشيئا ويقنع الآخرين وعلى رأسهم خديجة أنه رجل متميز عن سواه . . فافتخار خديجة بأبيها وأسرتها يجعلها لا توافق على فكرة زواج بنت أخيها من قاض لأن العريس ابن الرجل الذى عمل كل حياته فى دكان أبيها .

وتذهب من هذا القبيل إلى أبعد شطط إذ تعارض فكرة زواج ابنها من بنت أخيها ، وذلك لأن كريمة هى بنت عوادة .

لكن خديجة لاتبدو صورة طبق الأصل لوالدتها ، إنها تبتعد عنها خاصة بقوة عزيمتها ، لا تتأثر ، وهى شابة ، بدمامتها وتنسى وجهها القبيح وأنفها الغليظ .

كانت أمها حليمة ، خجولا طيعة فى حين أنها مولعة

بالعراك ، هجومية ، ساخرة ، إن قوة إرادتها وعزمها الشديد يتجليان بمناسبة محنة أمينة .

بيد أنها تنتظر أن تغادر بيت الوالدين - والابتعاد عن نفوذ أبيها القاهر - لتظهر كل إمكانيات شخصيتها البركانية ! فما تنتقل من بين القصرين إلى السكرية حتى تشن هجومها ، إنها ليست العروس الخجول التى تجتهد لتقبلها أسرة زوجها ، إنما تعمل لتشكل جزءا من بيتها الجديد على شاكلة البيت الذى تركته ، تستولى على السطح وتنظم فيه جنينة وعشة للدجاج على غرار بيت عبد الجواد . ثم لاتقبل أن تتبع أسرة أختها عائشة التى سبقتها بقليل فى هذا البيت « الغريب » ، وقبلت أن تأكل هى وزوجها من طبيخ أرملة شوكت . أما خديجة فتعلن استقلالها التام بما فيه المطبخ .

وبطبيعة الحال تسوء العلاقات بين خديجة وحماتها ، وتكثر الاشتباكات الكلامية بينهما وأخيرا تلجأ العجوز إلى السيد أحمد ، ليكبح جماح بنته تلك السليطة اللسان ، وفعلا يناصرها السيد ويؤنب خديجة ، وقبل هذه المواجهة المريرة تحتج خديجة على دناءة غريمتها : « هل يرضيكم ذهابها إلى أبى فى دكانه لتشكونى إليه ؟ هل يجوز إقحام الرجال - خاصة من كان على شاكلة أبى - فى منازعات النسوان ؟ » .

غير أن تفوق إرادة خديجة يتجلى خاصة إزاء زوجها ،

ما أبعدنا عن أمينة المطيعة ! حقيقة أن إبراهيم شوكت ليس مثالا باهرا للرجولة . إنه رجل سمين ، رخو يفر من كل ما يدعو إلى الاهتمام ، لا يعمل شيئا ويبدو من طينة الرجال الذين يسهل قيادتهم . هو وأخوه سيان وهذا ما تقوله خديجة عنهما :

« كلاهما زوجى وزوجها فى البغاء سواء ، لايكادان يبرحان البيت ليل نهار . . » .

فلا تتحرج من نفض هذا الكسول كما تعلمه مبادئه الدينية وأركان دينه . ولا تسمح له أن يعاقر الخمر فى بيتها .

فإزاءه تبدو خديجة كالعنصر النشيط الوحيد ، فلا يخيفها عمل البيت ، إنها لا ترضى قانعة بما يلقى على عاتقها من أعباء منزلية ولا تكتفى بما كانت تفعل أمها بأن ترد ببسمة خجول على ماتمنح من آيات المدح والإعجاب لمزاياها كطاهية ممتازة ، إنما هى مفتخرة بمنجزاتها . عندها - وهذا جديد كل الجدة - الاهتمام بالبيت لا يعنى خدمة البيت بقدر ما يعنى السلطان عليه « أنتم أناس لا عمل لكم إلا الأكل والشرب ، سيد البيت الحقيقى من يخدمه » .

ثم أنها لا ينحصر نشاطها فى شئون المنزل ، بل تطمح أن تكون مربية لأولادها ، قد لاحظت أن والدتها كانت رؤوفا بل ضعيفة مع أخوتها ومعها أيضا . أما هى فقد مالت إلى الشدة . . « فالأب غير موجود إلا بالاسم . . . ما عسى أن أفعل والحال كذلك ؟ إذا كان الأب أما ، فعلى الأم أن تكون أبا ! » .

ولذلك تواصل مراقبة عمل ولديها ، وتتحقق من أنهما قد حفظا دروسهما ، وسوف تقول على حق إنهما مدينان لها بنجاحهما . مع أنها شبه أمية تبدو مقطوعة عن العالم ومعارفها السياسية غير قليلة وقد أحسنت التمييز بين « الخونة » مثل عدلى وثروت من جهة وسعد زغلول البطل من جهة أخرى ، وتريد أن يتابع ابناها دراساتيهما العالية حتى يعادل اسم شوكت اسم سعد فى الجلال .

ثم يمر الزمان ويصبح عبد المنعم وأحمد طالبين متفوقين ، وبجبرانها على أن تقبل ما قررا ورغم ذلك يحتفظان لها باحترامهما وإعجابهما بها ، لأن خديجة كانت هى أيضا خير أم فى زمانها .

علينا أن نترك سلالة أحمد عبد الجواد ، لكى يتسنى لنا أن نجد شخصية نسائية تصلح كنموذج يمثل الجيل الثالث . ذلك أنه لم يكن للسيد إلاً حفيدتان تبدوان كالمنعكس الباهت لأمينة ولا تمثلان بين أيدينا على كل حال إلا لأوقات محدودة وفى أدوار سطحية جدا ، إحداهما نعيمة ، إنها تتزوج ، وهى فى السادسة عشرة من عمرها من ابن خالها عبد المنعم بن خديجة ، وتموت عند وضعها لولدها ، وبعد أربع سنين يبنى عبد المنعم بيتا جديدا مع كريمة بنت خاله ياسين ، وعندما تنتهى الثلاثية توشك كريمة أن تضع ولدها . الذى يقودنا إلى الغريبة التى

نبحث عنها هو أحمد بن خديجة الثانى فلقاؤهما الأول غنى بالمعانى . لقد انتظر أحمد أن يفوز بالبكالوريا قبل أن يتقدم إلى مدير مجلة الإنسان الجديد « وهى مجلة ماركسية كان أحمد أول من اشترك فيها » إذ رأى فيها رمز الأسرة الكبيرة التى يشعر بشدة أنه منتم إليها . فيحتفى به هذا المدير ويطيل المقابلة ، ثم يدعوه للمرور بالسكرتارية حتى يدفع رسم الاشتراك ، ويسأل عن مصير المقالة التى سبق أن بعث بها إلى المجلة .

« رأى حجرة بثلاث مكاتب ، اثنان خاليان ، والثالث جلست عليه فتاة ، لم يكن يتوقع هذا فوقف ينظر إليها فى حيرة وتساؤل ، كانت فى العشرين عميقة السمرة سوداء العينين والشعر ، كان فى أنفها الدقيق وذقنها المدبب وفمها الرقيق ما يوحى بالقوة ، دون أن يفسد ملاحتها » .

فيبدأ الحديث بين الفتى والفتاة ، والفتى ظاهر الارتباك لوجوده أمام فتاة ، والفتاة تتكلم مباشرة دون التواء ، أو مواربة ، وبجفاف فى نبرتها أيضا كمن لا يريد أن يضيع وقته ، سرعان ما تجد المقال فى دوسيه من الدوسيهات وتقول لأحمد :

– موقع عليه بما يأتى : « يلخص وينشر فى باب رسائل القراء » . فشعر أحمد بخيبة أمل ، ولبث لحظات ينظر إليها دون أن ينبس ثم تساءل :

– فى أى عدد ؟

- فى العدد القادم .

فسأل بعد تردد :

- ومن يلخصه ؟

- أنا

وداخله شعور بالامتعاض لكنه سأل :

- يوقع عليه باسمى ؟ فقالت ضاحكة :

- بطعا ، وينشر عادة ما يفيد جاءتنا رسالة من الأديب (ثم وهى تنظر فى الإمضاء) أحمد إبراهيم شوكت ، ثم نورد تلخيصا وفيا لفكرته .

فتردد قليلا ثم قال :

- كنت أفضل لو نشرت كاملة .

فقالت باسمة :

- المرة القادمة إن شاء الله .

نازعته نفسه إلى أن يسألها عن مؤهلاتها ، ولكن شجاعته خذلته فى اللحظة الأخيرة .

فسألها :

- اسم حضرتك من فضلك لأطلبك فى التليفون إذا لزم الأمر !

- سوسن حماد .

فالمشهد كله يبين بجلاء تام حيرة أحمد وضيقه ، وهو يجد

نفسه لأول مرة فى حياته إزاء نوع من النساء لم يكن ليتخيل أنه موجود . إنها المرأة المعتدة بنفسها التى لا تحس بأى حرج وهى وحدها مع رجل . فبدلاً من أن تلتجئ إلى الثرثرة والدلال لتخفى ارتباكها ، إنها تعامله كما لو كان غلاما صغيرا ولا يخفى أن زمام المقابلة بين أيديها هى .

كان من الممكن أن تقف العلاقات بينهما عند هذا الحد ، لولم يحدث لأحمد خيبة أمل فى علاقة عاطفية انعقدت بينه وبين فتاة ، كان أحمد قد دخل كلية الآداب حيث تعرف على طالبة فى شعبة علم الاجتماع ، ففتنه جمالها واقترح لها ذات مساء أن يتزوج منها ، لكنها تفهمه أن لها مطالب فى الحياة لن يستطيع المرتب الضئيل الذى سوف يكسبه أن يحققها .

فاتعظ أحمد بهذه التجربة المرة ، واقتنع أنه لن يأخذ شريكة لحياته بورجوازية ، ورسخ عنده الإيمان بأن لابد من تغيير العقلية السائدة فى بلاده . ما إن نجح فى ليسانس علم الاجتماع حتى اختار الصحافة حرفة له ، ودخل كمحرر فى مجلة « الإنسان الجديد » ، أصبح إذن زميل سوسن بعد خمس سنين من لقائهما الأول . وها نحن الآن وقد وجدت الفتاة فى وسط ضوء الرواية ، نستطيع أن نقدم مقومات شخصيتها .

إنها تنتسب إلى الطبقة العاملة من المجتمع المصرى ، أبوها عامل من عمال مطبعة المجلة ، بعد أن حصلت على البكالوريا

لم تدخل الجامعة إنما صاحب المجلة عدلى كريم هو الذى لقنها كل تعليم ، إنها فخور بأصلها ولا تزال تذكر أحمد بأنه سوف يضطر إلى بذل جهود جبارة ، ليتخلص من الآثار السيئة لأصله البرجوازى فطبيعى عندها أن تمارس مهنة فى المجتمع ، وبما أن هذه المهنة مهنة الصحافة تلتقى عندها بميولها الأيديولوجية ، فإنها تتفرغ تماما لعملها ، فتقرأ وتكتب كثيرا حتى خارج إطار الوظيفة . لكن الوجه الآخر لهذه الشخصية الفنية ، قد يعتبر عيبا بصفة ما إذ يتساءل أحمد أحيانا : أين المرأة فيها ؟ : « كان يخيل إليه بعض الأحيان ، رغم عينيها السوداوين الجذابتين ووجهها الأنثوى اللطيف ، أنه حيال رجل قوى الإرادة حسن التنظيم » .

وفى أحيان أخرى لا يستطيع إلا أن يسلم بالأمر الواقع « مع ذلك رآها أنيقة ، أجل ليس فى وجهها زواق ولكن عنايتها بمظهرها وأناقتها ليست دون غيرها من بنات جنسها ، وهذا الصدر الحى مؤثر كغيره من الصدور الفاتنة ، ولكن مهلا هل يختلف هو عن غيره من الرجال بما يعتنق من مبدأ ؟ طبقتنا غريبة تأبى أن تنظر إلى المرأة إلا من زاوية خاصة ! » .

نعم ! عليه هو أن يتغير وليس عليها ، ويعى هذه الحقيقة أكثر فأكثر ، عندما تتلون عواطفه نحوها بلون الحب ، فيأخذ بمغازلتها ، وإذا بها تمتعض عندما تسمع غزله ، فلا قضية عندها

سوى تحرير الشعب ، إذا اختلس منها قبلة نظرت إليه شزرا ، وفرضت عليه تحليل وضع ميدان الحرب العالمية الثانية المشتعلة الأوار حينذاك . « هل تصمد انجلترا ؟ هل تتغلب روسيا على جيوش الألمان ؟ أم يندفع جيش رومل على شواطئ الاسكندرية حيث تستحم البرجوازية المصرية وهى لاهية ؟ » .

وأخيرا يخطب أحمد سوسن وهى رابطة الجأش لا تزال وتدلى بما يشبه شروطها :

١) هذا الزواج لا يعنى نهاية نضالها .

٢) إنها أبية وكرامتها عزيزة عليها ، لن تقبل أن يهينها أهله :

« أنت أدرى بتقاليد أبائك ستسمع كثيرا عن الأصل والفصل ! » . .

إن المرأة هى العنصر المتفوق . كأن سوسن خلقت أحمد حقيقة : المناضل والمثقف وحتى الإنسان ، فكيف عساه أن يستغنى عنها . ورغم معارضة خديجة العنيفة التى قد أشرنا إليها ، يتم القران . كل مساء تقريبا تعقد جلسات سياسية فى شقتهما ، وهما يشتركان خارج البيت فى اجتماعات استخبارية عامة . ووجود سوسن فى ملتقيات الأسرة لاتخلو من طرافة . بمناسبة عرس كريمة نرى سوسن تناقش قضية مستقبل مصر عندما تضع الحرب العالمية أوزارها ، وخديجة التى تلحظها

تتكلم تميل إلى الرأى أن زوجة ابنها مسترجلة ، وتقترح أن يختار المتحدثون موضوعا أليق بالمناسبة التى تجمعهم .

وحقيقة أن خديجة قلقة . ولها الحق أن تقلق . ذلك أن الشرطة السياسية ذات يوم تهاجم بيت السكرية وتقبض على الأخوين الإخوانى والشيوعى ، فتفزع أمهما وتصيح وتندفع نحو الدرج فى محاولة لمنع القبض عليهما ، وإذا بسوسن توقفها : « هدئى روعك لم يعثروا على شىء مريب ولن يثبت ضدهما شىء لا تجرى وراءهم حفظا لكرامة عبد المنعم وأحمد » .

غريب حقا أن نرى سوسن أربط جأشا من حماتها تلك المرأة الصعبة المراس .

* * *

هذا العرض السريع لمقومات ثلاث شخصيات نموذجية من الثلاثية ، قد يكفى للدلالة على سيطرة نجيب محفوظ على زمام الفن الروائى . لو لم يستق من التاريخ والواقع ، ولو لم يعالج مادته الخام هذه معالجة المحلل المرهف ، والمعمارى المتمكن ، والكاتب الدقيق ، لما استطعنا أن نأتى فى صفحات قليلة بصورة قد تحتفظ رغم التلخيص ، بنبض الحياة وتعقيد النفس البشرية ، مع مظاهر واضحة لتطور شخصية المرأة عبر أجيال ثلاثة ، دون أن تقل عظمة المرأة - زوجة وأما - فى أى جيل من الأجيال .

من المؤكد أن هناك نساء أخر فى الثلاثية غير اللاتى ذكرناها ، قد تضيف تنوعات وظلالا إلى تلك الصور النموذجية ، التى جمعنا خطوطها من معين الثلاثية ، وبالأخص كان ينبغى لو نلم بجماعة العوالم بأجيالها أيضا ، ومن بينها فى الجيل الثانى جيل خديجة شخصية زنوبة العوادة كمثال لارتقاء امرأة ساقطة خلال السلم الاجتماعى ، بفضل ذكاء حاد وإرادة فولاذية .

لكن النماذج التى اخترناها ، تمثل ثلاث صور لشخصية المرأة ، عرف نجيب محفوظ كما قلنا منذ حين كيف يقربها منا ويحببها إلينا . الأولى لها بروز الحياة والأسطورة مجتمعتين . الثانية حاضرة ماثلة بين أيدينا تمثل النجاح الكامل للسيدة فى حيزها التقليدى المحدود . أما الشخصية الثالثة ، وإن شحنها الكاتب بعناصر الفعالية والإقدام ، إلا أن صورتها أبهت من سابقتيها لسبب بسيط ، أنها عندما تنتهى الثلاثية لما تستكمل سوسن طاقاتها كما استكملتها أمينة وخديجة .

شارل ڤيال

CHARLES VIAL

(فرنسا)

الفن الروائى عند نجيب محفوظ

الملاحظات التى سوف يجدها القارئ فى هذا البحث ، لا تطمح إلى أن تستنفد كل مجالات الإنتاج الروائى عند نجيب محفوظ ، بل إنها سوف تترك جانبا ، كل ما يتصل بالجوانب الاجتماعية ، أو جانب الدراسات الأسلوبية الخالصة ، ولن يجد القارئ هنا اهتماما بالنماذج البشرية ، أو الاختبارات السياسية الكبرى أو الفن النثرى أو طبيعة اللغة المستخدمة ، وإنما هدفنا فى هذا البحث أن نحدد ملامح إنتاج نجيب محفوظ ، فى إطار المعنى المحدد « للفن الروائى » ، ويبدو لنا أنه من خلال هذا الطريق ، أكثر من أية وسيلة تحليلية أخرى ، يمكن للدارس أن يضع إنتاج نجيب محفوظ فى مكانه من الإطار الواسع لتاريخ الرواية العربية ، أو تاريخ الرواية بصفة عامة .

إننا لن نستطيع أن نغفل مع ذلك القول ، بأن الملاحظات التى سوف يجدها القارئ حول الروايات الثمانى التى اخترناها محورا للدراسة هنا [١] سوف تظل إلى حد بعيد مجالا لإعادة النظر الذاتية البحتة ، أو فى إطار دراسة تاريخ الروايات الأخرى لذلك الكاتب [٢] .

عند قراءة إنتاج نجيب محفوظ ، لا يستطيع المرء أن يفلت من إحساس شعورى عارم ، بوجود وحدة تتخلل ثنايا المنظور

التاريخى لتطور فن الرواية عند نجيب محفوظ طوال فترة نتاجه[٣] ، وحتى ١٩٤٦ كان نجيب محفوظ يكتب المقالات والقصص[٤] والروايات التاريخية[٥] ، وكانت خان الخليلى هى بداية الإنتاج الكبير ، أعنى بداية الإنتاج الذى سوف يجعل من نجيب محفوظ بدءاً من هذه اللحظة روائيا كبيرا ، ربما يحمل بعض ملامح القصور الفنى[٦] ولكن كل الخواص التى سوف تبرز فى الأعمال التالية له ، كانت قد قدمت فى هذا العمل ، وجاءت الرواية التالية ، زقاق المدق ، لكى تؤكد هذه الخواص بصفة قاطعة[٧] .

وإذا لاحظنا من جانب آخر أن نجيب محفوظ ، لم يطبع أى رواية خلال السنوات ١٩٥٠ - ١٩٥٥ و ١٩٥٨ - ١٩٦١ ، فإننا نرى أن سنوات الخلق الأدبى لديه حتى ١٩٦٣ هى نحو سبع سنوات ، وهى بدورها مجزأة إلى ثلاث مجموعات : ١٩٤٦ - ١٩٤٩ ، ١٩٥٦ - ١٩٥٧ ، ١٩٦٢ - ١٩٦٣ ، وتسجل السنتان الأخيرتان تصاعدا فى كثافة الخلق الأدبى لديه . إن هذا التجميع الزمنى لإنتاج نجيب محفوظ ، هو دون شك أقوى دليل على وحدته ، وسنوات الثلاثية تشكل فى الواقع مشهد الفاصل بين عصرين.روائيين منفصلين ومختلفى الأبعاد[٨] ، وقد يقال إنه فاصل قاطع خاصة على مستوى فكرة الزمن الروائى[٩] ، وربما إذا خرجنا عن إطار بحثنا ، على مستوى اللغة

والأسلوب [١٠] ، ولكننى لست متفقا تماماً مع ذلك ، فالأمر فى تقديرى يتعلق بفارق يظل سطحيا رغم كل شئ ، ومن ثم فإن اختلاف نوع الروايات من حيث الطول ، لاينبغى أن يضع موضع التساؤل ، عناصر الاستمرار العميقة التى تهيمن على المعالجة الفنية فى كل الإنتاج ، حتى فى إطار فكرة الزمن الروائى كما سنرى .

بقى أن نقول إن إنتاج نجيب محفوظ ، يكتسب قوة أصالته بالدرجة الأولى من « الإطار الروائى » ، ذلك الإطار الذى يمثله حتى سيدنا الحسين ، أو على وجه التحديد تلك المنطقة التى تقع فى ظلال سيدنا الحسين ، داخل متاهات الأزقة مثل خان الخليلى وزقاق المدق ، وما يتفجر منها أحيانا من شوارع الحى الرئيسية مثل السكة الجديدة والصنادقية ، ورحيل بعض الشخصيات إلى أحياء أخرى مع أنها مجاورة ، سرعان مايأخذ من الناحية الجغرافية والشعورية طابع الاغتراب ، الذى نادرا ما تقطعه فرص زيارة الحى .

إن القاهرة هذه هى المدينة الكبيرة ، تبدو - عند نجيب محفوظ - من نظرة طائر مقسمة إلى عدد من المناطق ، يأخذ كل منها طابعا محليا دقيقا ، يتميز بمذاق خاص ، فإلى جانب سيدنا الحسين ، توجد أحياء أخرى ، يتمتع كل منها أيضا بحياته الخاصة ، مثل شبرا فى « بداية ونهاية » ، والدقى فى « السمان

والخريف » وأحياء أخرى تسهم كل منها بنصيب فى صورة القاهرة المتعددة الأوجه [١١] .

إن وراء المشهد الثابت للضاحية تكمن طية تالية من طواياها بعيداً وراء محدوديتها النظرية ، ويكتشف المرء فى داخل هذه الطية طوايا أخرى تخبئ داخلها ألوانها من الحياة المكثفة ، ويظهر هذا اللون أو ذاك على نحو خاص حول شخصية من الشخصيات تظل هى محوره ، وتلك الشخصيات التى تتسم بقدر كبير من الثبات ، لا تظهر داخل الإطار الروائى إلا هنا مثل شخصية « المعلم » فى مقهاه ، « التاجر » فى محله ، و« المتسول فى ركنة من الطريق » .

وهكذا فإن مظاهر الحياة التى تتقارب من أرجاء القاهرة الشديدة الاتساع متجهة إلى ضاحية خاصة ، تتوزع فى ظل لون من ألوان الحيوات ، وما يتولد عنه من مجالات ثانوية ، فالثلاثية تقدم نماذج متعددة على المهارة الفنية الخالصة ، مثل المشربية التى ترقب الأعين الساخرة للفتيات بالمنزل من خلالها المارة ، أو ناصية الشارع حيث تنطلق أحلام الفتى وهو عائد إلى منزله ، وحيث يلقى الجنود الانجليز القبض على الصبى الصغير فى ذلك المكان – رمزا لكون نهاية الشارع هى نهاية الهدوء والأمان اللذين تتمتع بهما الجنة المحوطة بالأسوار .

إن « الجنة » الوحيدة والحقيقية ، والمركز العصبى للرواية

هو « المنزل » ، الذى يعطيه الوسط العائلى نوعا من الاستقرار بالقياس إلى كل شىء آخر ، وبين كل الشخصيات التى تنجذب حولها أحداث الرواية فإن شخصية « الأم » هى أكثرها ثباتا [١٢] ومع ذلك فإنه هنا ، وحول الحجرة الرئيسية التى تلتقى فيها الأسرة فى أوقات مختلفة فى اليوم ، تتم الحركة المكملة للتوزيع والانتشار حول حجرة الأب أولا فى الثلاثية ، حيث يتم حسم أخطر القرارات ، ولكن هناك كذلك حركة حول « الردهة » أو حول السلم [١٣] وفى النهاية فوق الأسطح ، حيث تتبادل إلى جانب حظائر الدواجن ، كلمات الحب وإشاراته .

فى الوقت الذى تتأكد فيه أمامنا هذه المحدودية لعالم الرواية المكانى ، كنا نتوقع من خلال اتباع التكنيك التعويضى الشائع ، أن تكون هناك حيوية وغزارة فى جانب الوصف [١٤] ، ومع ذلك فنحن نفتقد أيضا هذه الغزارة ، فالسمة البارزة « للوسط الروائى » عند نجيب محفوظ ، تكمن فى اتزانه إن لم نقل فى تواضعه ، فالمؤلف لا ينتمى إلى نمط « بلزاك » ، وعينه لا تتريث طويلا أمام مبنى أو معلم ، لكى تكتشف فيه بعض أسرار محتواه الباطن ، أو شكله الظاهر ، ولكن يبدو عنده الأمر على عكس ذلك فالمدن والمنازل والأشياء يمكن أن تتلخص سماتها فى بعض خصائص رئيسية ، إنها تظهر فى العمل دون شك ولكنها مثارة أكثر منها موصوفة .

ولنأخذ على سبيل المثال « ضجيج المدينة » ، لقد عشت أربعة أشهر متواصلة فى أحد أحياء القاهرة الشعبية بالقرب من سيدنا الحسين ، فى مكان يشد الأذن أكثر من العين . وأنا أعلم الثراء المتنوع لأصوات لياليها وأيامها ، ولكنك لاتجد عند نجيب محفوظ أى تصور مجسد لهذه الحياة ولا لرتمها البسيط ، وقد يرد تصوير هذه الأشياء مصادفة فى أحداث الرواية ، ولكن لا يوجد هنا على التأكيد مثل مايوجد عند « بروست » من رسم سيمفونية « لضجيج باريس » (١٥) .

ولسوف نرى عندما ندقق النظر فى مجمل الأمور ، وخاصة فى مستوى المسكن المنزلى ، سببا يكمن وراء تلك الظاهرة ، ذلك أن كل الأشياء متواضعة - شأنها شأن الناس فى عالم الرواية ، تردد نفس الكلمات النمطية التى تصف بعض المقاعد والحصر أو الصناديق ، التى تكفى لكى تغطى الديكور النمطى لذلك اللون من الحياة المعوزة ، لكن يوجد هنا ماهو أكثر من مجرد الأداة البسيطة التى تشغلها الملاءمة مع الحقيقة . يوجد رفض ملح للتلاؤم الديكورى ، ففى اللص والكلاب على سبيل المثال ، نلتقى بالتتبع النسقى ، ولا تكاد الخصائص المحلية ترد إلا على نحو شديد الاختصار ، وكأنها خصائص ترسم القفص الهيكلى للعمل ، ويمكن أن تقارن هذه الخصائص فى إطار العمل الروائى بالتوضيحات الطوبوغرافية ، التى تحدد معالم

الطريق منحدرة فى شكل قوس ، من لافتات رخامية تحذر المشاهدين من الاصطدام بخطر الأشياء ، ونلحظ حتى دون الدخول فى منهج العمل الفنى فى اللص والكلاب ، أن هناك رفضا للاعتراف بوجود لون من الجمال فى الملامح الديكورية القبيحة المتناسقة . وهو موقف مضاد بداهة لموقف الزائر الأجنبى الذى لديه الاستعداد والجاذبية فى أرض غريبة عليه ، أن يجد الروعة فى كل الأشياء حتى فى البؤس ذاته .

وانطلاقا من وجهة النظر هذه ، فإن تظليل أجزاء معينة من الديكور ، لايبدو بعد كل شىء إلا معالجة روائية للون من الاحتجاج الاجتماعى كان قد طرح فى مواقف أخرى دون ظلال[١٦] ، وهو يتحول فى اللص والكلاب إلى تمرد هائج لنزعة إنسانية كاملة وشبه متصلبة ، تتخذ المخاتلة والتعزيز موضوعا لها ، وتبحث عن زبدة المشاعر البشرية خارج الإطار الذى حطمته[١٧] .

وعندما تصل العلاقة بين إنتاج نجيب محفوظ « ووسطه الروائى » إلى درجة الوهن الجذرى ، فإن ذلك الإنتاج يظل يحمل قدرا هائلا من الموضوعية - على الأقل فى مواجهة كاتبه - ونستطيع من هنا أن نتصور السبب العميق وراء التدقيق والاستقصاء المتتابع الذى أشرنا إليه ، وتساهم الشخصيات ذاتها فى تحقيق عدالة المؤلف فى مواجهة رسم البيئة المادية المحيطة

به ، وتدرك الشخصيات ذاتها أن مغزاها الحقيقى لا ينبع من انتمائها إلى إطار الجمال الشكلى ، وإنما فى إطار القيمة المعنوية ، وهى بهذا تستطيع الإسهام فى خلق نموذج الشخصية الإنسانية ، وهنالك من هذه القيم مثلا :

الشجاعة فى مواجهة الحياة اليومية والتقوى [١٨] ، وهذه القضية الرئيسية قضية العودة إلى المنابع ، وإلى إعطاء التأثير الداخلى للضمير قيما أساسية تختفى وراء المظاهر المتواضعة ، هذه القضية عولجت كذلك هنا بمنهج روائى خالص .

ففى المقام الأول ، وعلى عكس بعض القصاصين الذين يكتفون بطرح أفكارهم فى قوالب واضحة [١٩] ، يبث نجيب محفوظ قضاياه على امتداد أعماله ، محولا إياها إلى عناصر روائية خالصة ، فى قالب أخلاقى إقليمى ، ولكنه ليس تحت شكل قانون العقد الصريح المعلن ، وإنما فى شكل قانون العرف الغريزى الحاسم .

ومن ناحية ثانية ، فإن أبطال الموقف الروائى ، الذين توزعهم أعمالهم أو وظائفهم أو مدارسهم أو أنشطتهم فى أرجاء القاهرة (الخارجية) ، يعودون دائما إلى قلب الوسط الذى يعيشون فيه لكى يتلقوا هناك قدرهم الحقيقى ، ومن هذه الزاوية تكتسب (الثلاثية) روعتها [٢٠] ، وهنا يلعب السياق التاريخى ، سواء كان مصريا أو أجنبيا ، أهم أدواره فى إنتاج نجيب

محفوظ ، لكن هذه الأحداث ، باستثناء أمثلة قليلة [٢١] سجل من منظور العالم المصغر للحى أو للعائلة ، هنا حيث لا يصل ضجيج المدينة الخارجى إلا ممحصا ، ومصفى حقيقة إلى درجة الخلاصة ، وإذن فإن الفارق الهائل الذى يفصل منذ البداية بين النشاط وبين الانشغال اليومى لدى طبقة العمال والبورجوازية فى القاهرة يأخذ هنا تنوعا بارزا ، فحول هذه المشاكل الصغيرة الرئيسية ، قضايا البؤس والسعادة والتقدم ، تتم من خلال حس البسطاء المواجهة الحقيقية لكل الشعارات السياسية ، واكتساب المكانة الاجتماعية ، ولسوف يتم تحت هذه الزاوية بصفة رئيسية - المواجهة الخفية ومن ثم العميقة بين التقاليد والحداثة [٢٢] ، حيث تعترف التقاليد أمام الحداثة بقصور وسائلها لتحقيق السعادة ، وتعترف الحداثة بقصور وسائلها لبلوغ الحكمة والتعقل .

إن أبطال نجيب محفوظ لا يقنعون مع ذلك بالتهوين من التقاليد الأساسية فى وسطهم ، إنهم يهدمون ذلك الوسط صراحة بما يقدمونه من أفعال مناقضة لتلك القيم .

والتسلل الشعرى ، والهروب العنيف نحو وسط آخر أكثر نظافة وبريقا ، هو النتيجة الطبيعية لذلك الرفض ، ووسائل الهروب التى يتبعها نجيب محفوظ وهى وسائل نسقية ، فالتاكسى أو الترام وأحيانا قليلة القطار [٢٣] ، يحمل الأحلام

نحو المدينة الكبيرة ، والدافع للانسلال أو الهروب ليس مع ذلك كامنا فى الوسائل المادية التى تلون أحد الأحياء بلون الحياة المحيطة به ، ولكنه دافع كامن لدى الشخصيات ذاتها نحو الأماكن أو الأوساط التى لا يعيش فيها المرء حياته العامة ، ويتوقع أن يجد فيها ما يحلم به : الحب والمجد والغنى . إن شرفات المنازل القديمة فى القاهرة ، التى يمكن للمرء من خلالها أن يستوعب فى نظرة واحدة السماء والجمال معا ، هذه الشرفات تغدو ممرات بسيطة عابرة ، كعبور لحظة الشفق العظيمة التى توزع الظلال هنا على الوسط الروائى بطريقة زخرفية كما قلنا [٢٤] ويتمثل الهروب فى شبرا فى الانسلال إلى منزل مجاور ، يبحث فيه عن تجديد الهواء فى واحدة من تلك الفيللات الضخمة لأحد (البكوات) ، وفى الحديقة المحيطة يتسابق الفتيات على الدرجات ناسيات فى غمرة اللعب أنهن يمكن أن يكن موضع مراقبة [٢٥] .

إن الشخصيات الروائية ، تتحدد ، إذن هنا – على الرغم من ظواهر الأشياء – تبعا لمسافتها بالقياس إلى الوسط الروائى [٢٦] ، وعلاقتها بهذا الوسط ليست علاقة سهلة ولا نمطية يمكن الحكم عليها بالتبعية أو الصراع ، وإنما هى علاقة تشبه علاقة القاضى بموضوع الدعوى ، لا يتكاملان ولا يتعارضان ، تبعا للحالة بمقتضى موقف أملوه على أنفسهم بعيدا عن كل تأثير . وبهذا

المعنى فإن تأثير الوسط البائس ، الذى يحد من الرغبة فى الهيمنة لدى أصغر الإخوة الثلاثة فى بداية ونهاية [٢٧] ، يجىء التعبير عنه دائما فى لغة المونولوج حيث تتعادل « مع » و« ضد » ، وهذا المنهج الذى يجعل من الحوار الذهنى جزءا من العرض الروائى ، دون أن يخل ذلك على الإطلاق بإيقاع الحركة داخل العمل الروائى ، هو منهج يؤكد على المحتوى الخلقي ويوسع من مجال انتشاره .

وفضلا عن ذلك ، فإن الإبطال ليسوا تابعين لشخصية المؤلف ، فأسلوب الترجمة الذاتية الذى يخلع كثيرا من مذاقه على إنتاج توفيق الحكيم أو يحيى حقى ، لايوجد فى روايات نجيب محفوظ ، ولاشك أنه من المعلوم أن طوبوغرافية الثلاثية ، ومشاعر أبطالها الشبان ، تعكس ذكريات الطفولة والشباب عند نجيب محفوظ ، لكن النظرة الفاحصة والقول المنصف يعيد إلى هؤلاء الأبطال البعد الحقيقى الشعبى والملحمى ، لأن الشخصيات المركزية للثلاثية ، هى من بعض الزوايا شخصيات أبطال ملحمة أكثر من كونها شخصيات أبطال رواية ، فهنالك الشعور القدرى بأنهم يجسدون أمة ، وتلك سمة شهرة لأبطال ملحمة ، وتلك القابلية لاستيعاب الأحداث ومناقشتها دائما ، وفعلها أحيانا والمعاناة منها قليلا ، وهذه الحركة والسلوك المنبعث من حجرة واحدة ، والمتوج فى النهاية

بالشعور بالانفرادية - هو حدث ذو مغزى حتى بالنسبة لأعضاء جماعة شديدة الاتحاد ، يأخذون قراراتهم كل على حده - كل هذه السمات تربط الثلاثية العائلة الكبيرة للشخصيات الملحمية ، أكثر مما تربطها بعائلة الأبطال القلقين فى الرواية .

إن الأنماط الجسدية التى أصبحت عرفا شديد الشيوع فى الملحمة ، ليست أقل وجودا هنا خضوعا لنفس الدوافع والمتطلبات ، ويوجد هنا كما يوجد فى الملحمة نمط « الثنائيات المتضادة » فهناك الفتاة الجميلة والأخرى غير الجميلة وذات الأنف الكبير [٢٨] وهنالك الرجال ذوو الطول الفارع والقصار ، وهنالك الأم النحيفة والمسنة الممتلئة شبه القعيدة [٢٩] .

وروايات نجيب محفوظ تدور كذلك حول بعض اللوحات النمطية النادرة ، التى تضيف إلى خصائص الخطوط التقليدية خصائص الصفات من خلال الوصف التفصيلى [٣٠] والمحاولة خطيرة ، والاستقصاء الملحمي يهدد وينفى الطابع الروائى ، لكن موهبة نجيب محفوظ تتلافى هذا النقص ، من خلال التمييز بين الشخصيات وتوضيح خصائصها من خلال طريق آخر ، ليس مستعارا من السمات ولا من الخصائص الجسدية المميزة ، ولكن من خلال الاهتمام بتحقيق الوحدة لهذه المظاهر المختلفة لعطاء شىء واحد اسمه (الشعب المصرى) ، وأبطال الرواية يصبحون كذلك إلى حد ما ، انعكاسا من زاوية خاصة ، نمطا عاما يجسده

بطل ، ملحمى ، وهم يستمدون أصالتهم لا من خصوصية شخصياتهم ولكن من خصوصية مواقعهم داخل الإطار الذى يضمهم جميعا ، إن الشبيبة المصرية مثلا يمثلها عبد المنعم بقدر ما يمثلها أحمد فى السكرية ، وكل منهما يقدم خصائصها الرئيسية ، ومن ثم صورتها النموذجية ، لكن الاختيار السياسى والعقائدى ، يضع بين الأخوين خط التفرقة ، وانطلاقا منه تتباعد مواقفهما من الحياه الواقعية ، ومن خلال المنحنى الذى رسمه ذلك الاختلاف ، توجد الحقيقة الروائية المتعددة الأوجه .

هذه الشخصيات الملحمية ، لأنها جميعا نماذج لمجموعة إنسانية وروائية واحدة ، فى إطار أنها لاتقدم إلا جانبا واحدا ، وهذه الشخصيات إن لم يوجد فيها الطابع الفردى لأبطال الرواية ، فإنها على الأقل تستعيض عن ذلك بخاصية تتلاءم مع السمات الروائية والأبطال هنا ، كل منهم يرمز إلى فئة محددة بعناية ، ويؤكد البطل المتحدث باسمها ملامحها الخاصة ويربطها بالفئات الأخرى من خلال النمط الكلاسيكى لحركة التآلف والتضاد ، فينشأ الموقف الروائى ، الذى يتم غالبا من خلال اللجوء إلى الخصائص النفسية الفردية ، وهنا وبالتاكيد ، تكمن أهم ملامح الأصالة فى إنتاج نجيب محفوظ ، فهذه الشخصيات (حية) لكنها كذلك (نماذج) ، وانعكاساتها النفسية موجودة ، ومن خلالها يوجد الموقف الروائى ، لكنها

كذلك تعود وبطريقة شبه آليه إلى طبيعية انعكاسات الطبقة ، أو الاتجاه الذى يعد كل منهم فى فلكه الخاص ممثلا له .

إن أنماط الشخصية الاجتماعية هى بطبيعة الحال ، أكثر الشخصيات تحديدا ، وأقربها إلى الشخصيات الرئيسية ، وهذه الشخصيات تبقى فى النهاية محدودة جدا .

فهناك أولا شخصية « التاجر » ، وأكثر منها ورودًا شخصية . « الموظف » ، فشخصية « المومس » وأخيرا شخصية « الطالب » التى تأتى فى قمة الشخصيات الرئيسية .

وهذا التدرج الذى أوردناه لا يهمنا على مستوى الخريطة الاجتماعية ، فليس هذا موضوعنا كما قلنا ، وإنما هو تدرج على مستوى توزيع الأدوار فى مجال الحبكة الروائية . ومن وجهة النظر هذه فإن شخصية التاجر إذن هى أقل الشخصيات أداء لهذه المهمة .

وعلى حسب علمى ، فالثلاثية وحدها هى التى قدمت من خلال شخصية الأب ، نموذجا لشخصية رئيسية تنتمى إلى هذا النمط ، شخصية الأب ، مع أنه لا تقارن بها من حيث الأهمية شخصية الأم ، فإنها تختصر إلى تجسيد قوة جمود ، تساندها التقاليد والتوقفية ، ومهمتها تبعا للظروف ، إيقاف أو تعطيل مبادآت الآخرين .

أما شخصية الموظف فإنها أكثر تعقيدا ، ووظيفته تضعه فى محور المشاكل السياسية ذاتها ، والتغيرات الكبيرة فى نظم الدولة تجعل منه رمزا للرجل ، الذى تجاوزته الأحداث والاهتمامات . و « السمان والخريف » هى النمط الشهير لهذا الموقف بطلها المتنازع بين الخيانة والمودة ، وبين خطيبة قديمة ذات حسب ولكنها غير وفية ، وزوجة وفية ولكنها غير جميلة ومنحدرة من وسط متواضع بين القاهرة الثائرة والاسكندرية النائمة بين التقاليد والتطور . « شخصية حائرة » ضاعت فى طى صفحة قلبت بالمصادفة وراحت فى مجهول لا نهائى ، لكنها شخصية روائية ممتازة ، تلخص فى آن واحد قلق الذات المفردة ، وقلق الفئة الاجتماعية التى تمثلها .

من خلال الأنماط الثلاثة للبغايا تبدو لنا بعض الفروق الدقيقة ، فإذا كانت الفتاة ذات القلب الكبير ، تبدو لنا نمطية إلى حد مافى السمان والخريف أو اللص والكلاب ، فإن تصوير بداية احتراف البغاء ، يحمل مزيدا من السمات الدقيقة ، فقد تكون لحظة السقوط نتيجة للحظة ضعف معنوية بسيطة كما هو الشأن مع حميدة فى « زقاق المدق » ، لكن البغاء فى معظم الأحايين ، يبدو صورة حادة مؤلمة ، للبغاء الاجتماعى القاسى ، وشخصية « نفيسة » فى « بداية ونهاية » هى بالتأكيد أقوى بطلات نجيب محفوظ صلابة وعزم ، فهى تندفع مقهورة

بتعاسة المرأة المهانة ، فى حقوقها الجسدية والاجتماعية ، تندفع حتى النهاية مسلحة موقفها بالسلاح الوحيد الذى يسمح لها أن تبقى ، بالحياة السرية ، وعلى وجه التحديد عندما ينكشف ذلك السلاح ، فإن المجتمع ممثلا فى صوت أخيها سوف يلحق بها الموت ، وعلى وجه التحديد أيضا وبطريقة غير مباشرة فإنها عندما تخلد إلى صمتها مع الموت سوف تنتصر فى النهاية ، وتستطيع أن تصدر إدانتها على ذلك المجتمع الرجالى المتحكم متمثلة فى انتحار أخيها ، ومع ذلك فإن شخصية نفيسة تظل حاله محصورة .

وتبقى الشخصية المفضلة عند نجيب محفوظ وهى شخصية الطالب [٣١] وربما كانت ملامحها محدودة ، تتمثل فى الشباب المتمرد ، والحزن ، وهى عناصر أساسية فى تحريك الحدث الروائى ، ولكن هذه الشخصية تحمل فى طياتها أيضا وبطريقة دقيقة ، ملامح شخصيات تنتمى إلى فئات اجتماعية أخرى ، سواء كان ذلك من خلال إثارة ذكريات وقعت لأحد نماذجها[٣٢] أو أحداث كان ينبغى أن يوقف حدوثها [٣٣] .

وحتى فى النهاية من خلال اللوم العنيف الذى يحدث لهذه الشخصيات من الأب أو من المجتمع ، لأن هذه الفئات الأخيرة لم تتعلم على الإطلاق [٣٤] ، ومن هنا يأتى الإلحاح المستمر والرئيسى فى كل أعمال نجيب محفوظ على أهمية الثقافة .

من خلال الخصال أو الخواص المحددة لأبطال الإنتاج الروائى ، يحمل الإنتاج بالضرورة مغزى ورسالة خاصة . إن الفئات التى تندرج فى ذلك التصنيف أكثر من الفئات التى تندرج تحت التصنيف (المعنوى) ، وهو تصنيف تلتقى فئاته فى معظم الأحايين مع الفئات التى حددناها آنفا ، أما الفئات المندرجة تحت (الخصال أو الخواص المحددة) فهى محصورة بدقة ، فهنالك الطموحون والمتمردون والحالمون والعقلاء وكل فئة تحتل موقعها تبعا للنظام الاجتماعى الذى تعيش فى إطاره ، وتبعا لما إذا كانوا يخضعونه لإرادتهم أو ينكرونه أو يعانون منه أو ينهضون بأعبائه .

وإذن فالشخصية الروائية التى نستطيع أن نحاصرها فى مجملها بدءا من الآن ، هى حزمة من الخصائص ناتجة من انتمائها إلى فئتين متشابكتين ، إحداهما اجتماعية والأخرى معنوية أو خلقية ، وتخصيص كل واحدة من هاتين الفئتين عن طريق الأخرى وتعدد إمكانية التناسق التى يولدها ذلك التشابك ، هما فى النهاية مصدر تميز الحالة الفنية لشخصيات نجيب محفوظ ، والتى حلت محل الشخصيات الأكثر تقليدية فى الفن الروائى ، وهى شخصيات التحليل النفسى للذات المفردة .

هل يلعب الزمن دورا محدودا فى ملامح شخصيات نجيب محفوظ ؟

لنسجل أولا أن ألوان الزمن عند نجيب محفوظ شديدة التنوع والاختلاف ، بدءا من المسيرة العائلية الكبيرة التى تمتد عشرات السنين ، حتى الرواية التى تتكشف فى بضعة أيام وحتى فى بضع ساعات ، وملامح الزمن التى هى بالتأكيد أحد الاهتمامات الرئيسية لذلك الكاتب ، تبدو من النظرة الأولى ذات علاقة مباشرة ، مع عدد الشخصيات والأبطال الذين يدور بينهم الحدث الروائى .

وتبلغ نقطة الاستقصاء إذن مداها مع اللص والكلاب ، حيث يوجد بطل واحد يتخذ تحت ضغط الحوادث القاطعة فى عدة ساعات ، قراراته الرئيسية ، ومع ذلك فإنه يمكن بصفة عامة أن تجد لونا من ثبات النسبة بين الزمن الحقيقي والزمن الداخلى لهذه الشخصيات ، وفى الحقيقة فأيا ماكان مقدار الزمن الذى تحياه هذه الشخصيات أمامنا ، فإن اختيار الزمن هنا ، يتعلق دائما بلحظات فريدة فى رحلة الوجود ، سواء كانت منعطفا فى سن النضج ، أو كانت سنوات المراهقة ، وفى كل الحالات ، ورغم إختلافات الزمن الخارجى ، فإن هنالك شريحة من الحياة تؤخذ في لحظة رئيسية ترتبط بها وتستلزم إجابة منها ، وفى كلمة مختصرة ، فإن ذلك يعنى بالنسبة للإنسان الذى وجد على هذا النحو لحظة الميلاد ولحظة الموت .

وفيما يتعلق بالشخصيات التى يمكن أن تأخذ خصائص

الشخصيات الرئيسية فإن من المسلم به أن الماضى لا يلعب دورا هاما فى المواقف التى ينبغى إتخاذها إزاء الأحداث الفاصلة ، فهم يعيشون داخل لحظتهم ، والسمة الروائية للزمن هنا ، تبدو فى مظهر سلسلة من اللحظات ذات الدلالة الخاصة .

أما الشخصيات الثانوية ، فإن لها بالتأكيد ماضيها داخليا ، ولكن لايبدو أمامنا من هذا الماضى إلا مايؤثر بطريقة رئيسية على مواقفهم ، فاللحظة الزمنية تحتفظ دائما بطابع الجدة غير القابلة للتقادم ، وتربطها ردود الأفعال بسلسلة الطارئ غير المتوقع ، حتى بطل اللص والكلاب ، عندما يلجأ إلى الماضى ، لكى يفسر تصرفاته التى سبقت دخوله إلى السجن لايفعل إلا أن يشير إلى مجموعة من الأحداث ، هى التى صنعت واقعه الآن ، ولكنه لايفسر الاتجاه الرئيسى لشخصيته فهو لم يولد سفاحا ، والإحالة لفترة من الزمن ، ماضية ، بالقياس إلى زمن الحدث الروائى لاتغير إذن ، طبيعة ذلك الماضى ذاتها ، التى تتكون هنا بصفة أساسية من خلال الظروف ، وليس من خلال الاختيار الواعى أو اللاواعى للشخصية .

وهذه النقطة ، شأن كل ملامح إنتاج نجيب محفوظ ، ترتبط بمفهوم تطورى زمنى ، فلا تعود حياة البطل ، إلى نقطة البدء ، ففى السمان والخريف ، حيث يجري أقل قدر من الأحداث على

المستوى الخارجى ، لايصبح التساؤل ، هل سيبقى الموظف أو يعزل ، ولكن هل سيستطيع فى هذا الموقف ، مواجهة الإنسان الجديد الذى تكون داخله على المستوى الاجتماعى ، وتلك النهاية التى سوف تذيبه بصفة قاطعة داخل الليل تحمل معها الإجابة ، فالموظف البسيط المعزول ، الذى يحتفظ احتفاظا كاملا ، بفرصته كاملة فى التعرف على الحياة الجديدة ، يتحول إلى هيكل رخو أشل موعود فيما يبدو بالأقدار المحورة .

وأقصى نقاط التطور الزمنى فى معاناة البطل ، هى فى معظم الحالات ، الموت المعنوى أو الجسدى ، حيث يموت الشخص أو تموت شخصيته ، ومن هنا يأخذ إنتاج نجيب محفوظ طابعا إن لم يكن هو طابع التشاؤم الأساسى ، فإنه على الأقل طابع واضح وعميق . يتمثل فى نوع الاحتجاج الذى يسجله أبطاله ، هؤلاء الأبطال الذين يتسمون بصلابة وشجاعة فى مواجهة الحياة اليومية ، دون أن يتحقق لهم مطلقا النجاح السهل .

وعلى مستوى البناء الفنى الروائى ، فإن هذا « الحضور » للموت وذلك الشعور ، بوجود التطور الزمنى ، الذى لايدع أبدا مجالا لثبات « السعادة » ، يعطيان للإنتاج الفنى هنا واحدا من أهم ملامح أصالته ، ذلك أن الأبطال ، كما رأينا فى ارتباطهم

الشديد بحركة الزمن ، التى لا تدعهم يستريحون ، ولا يلتقطون أنفاسهم ، وحيث لا يلتقى أحدهم بماضيه ، لا يأملون فى شىء من تلك المغامرة التى يشدون إليها . فحسين فى بداية ونهاية يحقق أحلامه شيئا فشيئا من خلال إرادته ومعاونة الآخرين له ، ولكنه يفقد هذه الخاصية التى بفضلها تتحقق الأحلام بصفة رئيسية ، وهى الثقة فى كل شئ ، وكلما زاد نجاحه قل اعتقاده فى هذا النجاح ، وذلك لأنه يزداد وضوحا له ، إنه مع ذلك النجاح وحيد ومنعزل ، وإن الأحداث فى الحقيقة تسحقه . ولاشك أننا نلمح من هنا ومن هناك ومن خلال « دردشة » الطلاب على نحو خاص ، وعود المستقبل ، ولكن هذه الأحداث تظل على مستوى الحدث الروائى أحلاما لا تنجح فى تظليل فجاجة الحاضر والمستقبل القريب .

نستطيع إذن فى هذا المجال ، وفيما يختص بالإجابة على السؤال الذى طرحناه من قبل ، أن نقول : إن الزمن يعد هنا عضوا أساسيا من عناصر التكوين النفسى للشخصيات ، وهو لا يدع لهذه الشخصيات إلا أحد خيارين : الموافقة أو الرفض لتطور يقودهم نحو مستقبل ، يبدو أن الصراع والسقوط والموت هو أكثر معطياته ثباتا .

إن الزمن الروائى إذن يعد هنا مظهرا من مظاهر القدرية والحتمية ، لكن تحقيق ذلك لا يتم دفعة واحدة ، والأبطال

لا يصلون إلى لحظة التغيير ، إلا بعد سلسلة من الأطوار ، يتلقون خلالها تأثير الحدث الرئيسى ، وتأثير الحدث الذى يكون عقدة الرواية ذاتها كما رأينا ، والزمن كذلك محصور حول عدد من المشاهد الرئيسية ، التى تبدو وكأنها النبضات الكبيرة للإنتاج والتى تبدو وكأنها مستلهمة عن قرب من طريقة التجزىء فى الفن السينمائى واللقطات السينمائية المتتالية إذا استطعنا أن نستعير هذا المصطلح هنا ، وهى محددة على نحو خاص فى اللص والكلاب ، ذلك لأنها مميزة من خلال اللقاءات سواء كانت ودية أو عدائية ، بين الأبطال ، وشخصيات حياتهم الماضية . وذلك التكنيك الذى يهب الرواية جزءا كبيرا من حياتها يتأكد من خلال فن الحوار .

إن طريقة السرد المباشر والتى تظهر فى مجمل الإنتاج ، تلعب هنا دورا رئيسيا ، فهناك ومن خلال الربط الذى يتم بين مختلف الشخصيات ، وردود الأفعال الناجمة عنه ، يتحقق فى الواقع تطور الرواية ، وإن لم يبلغ المؤلف فى ذلك براعة روائيين آخرين .

لكن نجيب محفوظ يحقق ذلك التطور ، من خلال أجزاء الحوار ، التى تتلاقى تقسيماتها غالبا مع تقسيم الفقرات ، ويحمل كل منها نصيبه من اللبنات التى يسهم بها فى البناء الروائى ، فهنالك القليل من الأحاديث النظرية ، والقليل من

الموضوعات المطروحة ، ولكن هنالك الديالوج الشديد الحيوية ، حيث يستطيع الأبطال أن يعرضوا بدقة من خلال أنغام إنسانية ، مايمكن أن تقدمه مواقعهم الخاصة ، انتماءاتهم إلى شريحة ما اجتماعية أو خلقية من تصرفات تخالف المألوف.

هذه الوسائل فى معالجة الزمن الروائى ، والقائمة على اختيار لحظة ذات أهمية خاصة ، وأبطال يتجهون إليها بصفة أساسية ، وقيمة قدرية تمارس تأثيرها من خلال موجات متتالية ، هى وسائل كثيرة التردد فى روايات نجيب محفوظ ، وهى وسائل تتناسى الفروق الظاهرية إلى حد ما ، والتى يتميز بها الزمن الخارجى والصدفوى الذى يغطى مجمل الحدث الروائى ، وإذا كان الزمن الخارجى فيما يبدو يتركز فى مجموعة صغيرة من الشخصيات المرتبطة بالحدث الروائى كما قلنا ، فإن من الطبيعى أن تحقيق ذلك الهدف يتطلب عشرات السنين ، عندما يكون محور الرواية كما هو فى الثلاثية عائلة بأكملها ، نحن نرى إذن هنا ، أن البعد الزمنى فى إنتاج نجيب محفوظ بكل أشكاله الخارجية والداخلية ، يحتفظ بسمة « الوحدة » التى لاحظناها من قبل فى معالجته « للمكان » ورسمه « للشخصيات الروائية » .

إن رواية نجيب محفوظ تقدم دون جدل للأدب العربى الحديث ، صوتا جديدا من خلال أبعادها ، ومن خلال تلك

المقدرة الممتعة على الكتابة التى يحس بها المرء عند مؤلفها ، الذى حرر الأدب العربى فى هذا المجال من دورانه فقط فى المحور القصصى ، فقد أنهت أعمال نجيب محفوظ بنجاح « عصر » المحاكاة والتقليد « الذى كانت الرواية العربية متعلقة خلالها تعلقا غير محمود بهياكل تقليدية محلية وأجنبية . إن المرء يجد نفسه هنا حقيقة مشغولا برواية مصرية تهيىء قدرا غير محدود من المتعة النادرة ، وهى متعة نجدها حتى بعد أن نظن أننا استنفذنا ألوان المتعة الكامنة فى لون فنى معين ، فإذا بنا نكتشف فجأة زهرة جديدة غير متوقعة .

ومع ذلك ، فإن هذه ليست القيمة الوحيدة لروايات نجيب محفوظ ، فدون أن نتحدث عن الفائدة التى يمكن أن يقدمها إنتاج نجيب محفوظ فى حقل تاريخ الأفكار الاجتماعية ، أو تاريخ اللغة العربية ، فإن هذا الإنتاج يمكن أن يقارن بالإنتاج الروائى الآخر خارج إطار الأدب العربى ، وهنا ينبغى أن يتم التناول والحكم المنهجى .

إن روايات نجيب محفوظ ليست بالتأكيد من طراز « رواية منتصف الليل » ، ولا تمسها اهتمامات بعض الاتجاهات الجمالية المعاصرة إلا قليلا ، فعلى مستوى التصور الفنى للرواية ، يظل نجيب محفوظ مرتبطا بالمدرسة الكلاسيكية ، التى تعد الرواية عندها التعبير الأدبى عن مغامرة إنسانية معاد

ترتيبها داخل سياقاتها الزمنية والمادية والنفسية . وإذا أردنا أن نحدد جانب الأصالة الذى يحتل بسببه إنتاج نجيب محفوظ مكانة في التاريخ العام للرواية ، فإنه بالتأكيد ليس راجعا لا إلى معالجة الزمان ولا إلى معالجة المكان وقد تحدثنا عن ذلك ، ولكن الأصالة بالتأكيد راجعة إلى طريقة تقديم الشخصيات ، وهنا يكمن فى رأيى النجاح الرئيسى لنجيب محفوظ ، هذا الاعتدال المتزن بين الوفاء بالملامح الفردية الضرورية للرواية ، وبين نموذجية الأبطال المنتمين إلى حقبة تاريخية وطنية يراد تقديمها ، وهذه الدراسة لشعب بأكمله ، من خلال بعض الشخصيات التى تقف فى منتصف الطريق ، بين الأصالة الروائية والتمتمة الملحمية ، تحقق دون أدنى قدر من الشك معنى كون الإنسان يعيش عصره .

ولسوف يكون من شأن عالم الاجتماع فى وقت لاحق ، الحكم على ما إذا كان طموح نجيب محفوظ ، قد استطاع أن يجعل ألوان الوعى الوطنى تتلاقى داخل إنتاج فنى ، لكن الناقد الأدبى يستطيع من الآن أن يقول : إن هذا الوعى الذى اضطلعت به عبقرية نجيب محفوظ ، قد أعطى لإنتاجه أصالة رئيسية فى إطار الأدب العربى ، وحتى فى إطار الرواية العالمية .

* * *

هوامش الموضوع

كتب هذا البحث ونشر بالفرنسية سنة ١٩٦٣

(١) هذه الرواية هى : خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، الثلاثية (مؤلفة من ثلاث روايات استعيرت عناوينها من أسماء شوارع فى الحى العتيق ، سيدنا الحسين وهى بين القصرين ، وقصر الشوق ، والسكرية) واللص والكلاب والسمان والخريف .

(٢) صدر فى أثناء إعداد هذا المقال ، روايات : دنيا الله ، ومجموعة قصص قصيرة ، وأولاد حارتنا .

(٣) كتب فى ١٩٣٢ مصر القديمة (مترجم عن الانجليزية) وفى ١٩٥٨ - ١٩٦٢ كتب القاهرة الجديدة : حول القاهرة ومصر قديما وحديثا .

(٤) مجموعة بعنوان : همس الجنون ١٩٣٨

(٥) عبث الأقدار ١٩٣٩ ، رادوبيس ١٩٤٣ ، كفاح طيبة ١٩٤٤ .

(٦) يلاحظ على نحو خاص ، تداعى ذكريات قصف القاهرة ، والتى كانت تقحم بتكلف إلى حد ما (الطبعة الخامسة ١٩٦٢ : ص ٢٩) .

(٧) يعتبر زميلى وصديقى شارل فيال ، الذى يهتم بالأدب العربى عن كثب ، أن هذه الرواية من أفضل ماكتب نجيب محفوظ فى هذه الفترة ، إن لم يكن للخصائص الروائية الخالصة فعلى الأقل لجرأة الموضوعات المعالجة وجودة التحليل النفسى .

(٨) زقاق المدق حتى مع عدد صفحاتها ٣٦٦ ، وبداية ونهاية ٧٨٢ ، تقلان كثيرا عن صفحات الثلاثية ١٢٠٠ صفحة ، ويلاحظ مع ذلك ، أن كل رواية من روايات الثلاثية تتبع فى مجملها نظام الروايتين واللتين أشرنا إليهما ، وبتحديد أكثر فإنها جميعا تختلف عن روايات المرحلة الثالثة عنده : اللص والكلاب ١٧٥ صفحة ، والسمان والخريف ١٩٨ صفحة .

(٩) وهو ملمح رئيسى لدى نجيب محفوظ ، أنظر

Monteil : Anthologie bilingue de la liherature analse casntesporv'ne p. 205

(١٠) من المعروف أن طه حسين ، أثنى على الثلاثية باعتبارها أول رواية معاصرة ، تستطيع أخيرا أن تكتب فى لغة تجمع بين المعاصرة والبساطة من ناحية والصحة (الكلاسيكية) من ناحية أخرى .

(١١) كان هنرى الرابع يقول عن باريس : « إنها ليست مدينة . . إنها مدائن » .

(١٢) شخصية الأم هى التى تعطى للثلاثية وحدتها كاملة (وتؤدى أيضا بدرجة أقل نفس الدور فى بداية ونهاية) .

(١٣) فى المبانى الكبيرة فى خان الخليلى وبداية ونهاية .

(١٤) كما هو الحال فى رواية : la fille 2ux yeux d'ar

(١٥) مثال آخر فى مجال الرؤية : فى خان الخليلى ، تخصص نحو صفحة واحدة لرسم خان الخليلى بجملته ، ثم يعبر بنا المؤلف بعد ذلك سريعا إلى داخل « المحلات » .

(١٦) مثلا فى حمار الحكيم ، لتوفيق الحكيم .

(١٧) تتخذ النسقية عند نجيب محفوظ صورة انبثاق شخصية ذات قيمة ما ، من وسط معين تخترقه بفضل موهبة الذكاء أو العقل أو النزعة الإنسانية العميقة مثل فهمى فى « بين القصرين » .

(١٨) تقوى الأم فى الثلاثية وشجاعة حسين فى بداية ونهاية ، وعباس فى زقاق المدق .

(١٩) انظر يحيى حقى : قنديل أم هاشم . القاهرة ١٩٥٤ .

(٢٠) وكذلك بدرجة مختلفة « السمان وخان الخليلى وزقاق المدق » .

(٢١) الموقف الذى أطلق فيه الرصاص على فهمى ، بين القصرين هو أشهر استثناء يرد هنا .

(٢٢) أهم نموذج لها ، المحادثة التى دارت بين فهمى وأمه .

(٢٣) عباس فى زقاق المدق ، وحسين فى بداية ونهاية .

(٢٤) يثير بين القصرين من هذه اللقاءات إيحاءات حسنة .

(٢٥) بداية ونهاية .

(٢٦) ليس هذا التفسير منسحبا بالطبع على الشخصيات الثانوية التى تشكل جزءا كاملا من الوسط الروائى ، وفضلا عن ذلك ، فإن المالحظة الأخيرة تنسحب على بعض الشخصيات المركزية التى هى شخصيات رئيسية ، بحسب المكان الذى تشغله فى الرواية ، ولكنها ليست كذلك بحسب إسهامها فى تطور العقدة ، وإذن فهى عناصر « وسطية » والمثال الذى - يغنى عن غيره هنا هو : الأم فى الثلاثية .

(٢٧) وكذلك على انحراف الأخ الأكبر والأخت .

(٢٨) بهية ونفيسة فى بداية ونهاية ، وعائشة ومديحة فى الثلاثية . . . الخ .

(٢٩) خاصة فى الثلاثية .

(٣٠) يرد كثيرا على سبيل المثال وصف « العيون العسلية » .

(٣١) فهمى « بين القصرين » هو أكثر نماذج هذه الشخصية تحديدا .

(٣٢) خان الخليلى واللص والكلاب .

(٣٣) حسين فى بداية ونهاية .

(٣٤) انحرافات ياسين فى الثلاثية ، وحسين فى بداية ونهاية قدمت بوضوح على أنها نتيجة لذلك الجهل وعدم التعود .

ماقبل « أديب »

رواية « أديب » تتجاوز فنية القصة لتطرح قضية الأدب عامة ، كما يتجاوز مؤلفها صفة الروائى ليحمل بحق لقب « عميد الأدب العربى فمنذ سطورها الأولى يتساءل طه حسين : من هو الأديب ؟ ماهى خصائصه ؟ كيف يعبر عن نفسه وكيف يتفاعل مع المجتمع ؟ وتلك دعوة منهجية إلى إعادة النظر فى مكان الأدب من العصر الحديث ، ووثيقة بتحول الذوق عن عوائد الإنشاء ، واختناقات التكلف ، أى عن آفة المحسنات اللفظية التى أدمنها المتأدبون حتى الجيل السابق ، فعزلتهم فى سطحية الزخارف عن معمعة الحياة . « أديب » خروج بأثبت الخطى من تفاويف الدخان الأخيرة ، ومحاولة هادفة للتنفس العميق . إن عنونة القصة بكلمة « أديب » إيجاز لسيرة البطل ومغامرات العقلية من ناحية ، وتعريف من ناحية أخرى بوظيفة الأدب وقد تطور ، وبشكل - تجريبى هنا - لعله أعرض الأشكال التى يتخذها الأدب فى طوره الجديد ، لأداء وظيفته الجديدة .

هذا ما تعلنه فاتحة الرواية . ولا ننسى - إذا نظرنا إلى الشكل - أنها أول تجربة روائية يقدم عليها ، طه حسين ، وقد كان حتى ذلك الحين ، ناقدا وباحثا وأستاذا جامعيا ، لم يفرغ لفن السرد الروائى ، إلا فى الجزء الأول من سيرته الذاتية .

ولا ننسى إذا نظرنا إلى الموضوع ، أن نشر « أديب » قد سبق بعام واحد تأليف « مستقبل الثقافة فى مصر » ، حيث يتبلور وعى المفكر ، إزاء إبرام المعاهدة المصرية الانجليزية عام ١٩٣٦ ، واتفاق « مونتريه » الخاص بالامتيازات الأجنبية ، فليخطط لإصلاح التعليم على أساس « أن مصر تبدأ عهدا جديدا من حياتها ، وإن كسبت فيه بعض الحقوق فإن عليها فيه أن تنهض بواجبات خطيرة وتبعات ثقال » .

أجل ، إن موضوع « أديب » هو أخطر مواجهة وأصدقها ، بين مثقف مصرى فى صدر القرن العشرين وبين الحضارة الأوربية . ولم يكن بد لتشخيص تلك المواجهة والإلمام بأبعادها ومستوياتها ، من استخدام الشكل الروائى . فهو الذى يتسع للكلام عن المجتمع والأفراد ، عن القيم والعلاقات يولد المواقف ، ويعرض بالتفصيل مشكلة تتعقد خلال وقائع يتتبعها حتى يؤول البطل والمعنى إلى مآل . والمجتمع يمتد فى « أديب » من قرى الصعيد ومدنه إلى أحياء القاهرة وجامعتيها ، إلى أوضاع الأسرة وحقوق المرأة ، إلى معيشة الطلبة فى فرنسا حتى نشوب الحرب العالمية الأولى .

ومن حسنات الشكل الروائى الحديث ، أنه يفسح صدره لأغراض الأدب القديم ويستوعبها . ففى « أديب » وقوف على

الأطلال ، وصفحات من أدب الرسائل ، وأخرى من أدب الرحلات ، على أن الرواية تؤصل هذه الأغراض فى واقع العصر .

فليس الوقوف على الأطلال - فى الفصل السابع - فريضة بلاغية يؤديها شاعر لذكرى حبيب ومنزل منفرد ، وإنما هى وقوف على أطلال جماعية ، أطلال معمل السكر أولا ، فالبطل يقول :

« أطيل الوقوف وأطيل النظر عن يمين وشمال ، وأطيل النظر من أمام ومن وراء ، حتى يخيل إلىّ وإلى من كان يرانى من الناس ، أنى أبله قد فقدت الصواب . ثم لا أملك نفسى ، وإذا أنا أسأل عن المدينة وعن الفتاة ، وإذا أنا أسمع وياشر ما أسمع ! أنى قد بلغت المدينة وأن القناة قد ماتت منذ زمن بعيد ، وأن معالم المدينة قد تغيرت منذ هدم معمل السكر ، ماذا أسمع معمل السكر قد هدم ، وماذا بقى إذاً فى المدينة ؟ أو ماذا جئت أرى فى المدينة . . ماتت القناة ! وهدم معمل السكر ، وغيرت المعالم وانتقل أكثر من كنا نعرف فى المدينة من الناس .

« ياللحزن والأسى ! ياللوعة والحسرة ! ياللياس والقنوط ! أيبلغ العنف بالزمان ، أن يمحو هذا المقدار الضخم من حياة الناس فى أعوام قصار . لقد جد جيل وجيل فى إقامة معمل

السكر وإقامة ما حوله من الدور ، بل من القرى . لقد عاش جيل وجيل ، بهذا المعمل . لقد عاش جيل وجيل بهذه القناة . فكل هذا الجهد ، وكل هذا العناء ، وكل هذه الحياة ، وكل هذه الذكرى ، وكل ماكان على شاطئ القناة ، وحول معمل السكر من جد وهزل ومن لذة وألم ، ومن حب وبغض ، ومن ألم ويأس ، ومن مكر ونصح ، ومن خداع وإخلاص ، كل هذا يذهب فى أعوام قصار لا تكاد تبلغ عدد أصابع اليد الواحدة ، كأن شيئا من هذا لم يكن » .

ثم وقوف على أطلال الكتاب ، يعيدنا إلى مجتمع شعبى بأغلبيته الفقيرة وقلته المترفة وسلطاته وثقافته :

« نعم هدم الكتاب هدما ، وما أعرف أن شيئا مما رأيت أو شيئا مما لم أر ، ترك فى نفسى من الآثار المؤلمة التى ستبقى ما بقيت ، مثل ماتركه فيها منظر الكتاب المتهدم . فما تزال معالم الكتاب باقية ، على نحو ماكانت تبقى معالم الديار لقدماء الشعراء . فالكتاب الآن طلل تمحوه الأيام شيئا فشيئا ، وتبقى من آثاره إلى الآن بقية مؤذية حقا . لقد ماتت القناة عن شماله ، وسويت الطريق عن يمينه ، ونزع منها ذلك الخط الحديدى الضئيل ، الذى كانت تمضى عليه تلك القطارات الزراعية الصغيرة تحمل القصب إلى معمل السكر أثناء العمل ، وتحمل

التراب والحصى ، إذا كان الفيضان ، لردم هذا المستنقع العظيم الذى كان يؤذى المدينة فى كل عام .

نزع هذا الخط ، وسويت هذه الطريق ، وقلت الحركة عن يمين الكتاب وشماله . وعملت معاول الهدم فى الكتاب نفسه ، وفيما كان يجاوره ويوازيه من البناء حول دار المأمور ، فالمنظرة التى كانت أمام الكتاب ، والتى كان ينزل فيها أضياف المأمور قد هدمت كما هدم الكتاب ، وأصبحت طللا مثله . والبيت الذى كان يقوم وراء الكتاب ، وتعيش فيه أسرة عم نوح قد هدم كما هدم الكتاب ، وانتشرت هذه الأطلال فى هذا الفضاء انتشارا محزنا مؤنسا ، ولكن مكان الكتاب بينها يثير فى النفوس أسى غريبا ولوعة محرقة حقا ، إن أرضه مازالت مرصوفة بهذه الأحجار التى كان يغسلها التلاميذ مساء الأربعاء من كل أسبوع بعد أن يقرءوا الحزب ، وإن عتبته مازالت قائمة ، ولم تمح جدرانه كلها محوا ، وإنما بقى منها شىء يرتفع هنا وينخفض هناك ، وتستطيع أن تتبين مواضع المقاعد الخشبية ، التى كانت مسندة إلى هذه الجدران ، والتى كان يجلس سيدنا على أحدها عن يمينك إذا دخلت ، ويجلس العريف على أحدها الآخر عن شمالك إذا دخلت ، ويجلس المترفون من التلاميذ على سائرها ثم يختلط بينها الفقراء وأبناء الشعب ، على حصر ممزقة تستر

بعض الأرض وتبين عن بعضها الآخر ، ولا تكاد تجدد إلا حين تستحيل إلى قش لايكاد يتصل . وحين يجود بعض الاغنياء بما يقوم مقامها » [1] .

وأما الرسائل فى « أديب » فلا تستأنف تقاليد الدواوين ، وصنعة الكتاب من عبد الحميد إلى القاضى الفاضل . ولعلها تنتمى إلى الإخوانيات ، ولكنها تعدو الشذرة إلى التلاحم العضوى ، ولا تتجه إلى الخارج بقدر ما تصل الإنسان داخليا بإنسانيته . إن الرسائل فى « أديب » وثائق تحليل نفسى للأشخاص فى أحرج مواقفهم ، كالرسالة التى تحتل الفصل الحادى عشر ، وهى التى كتبها « أديب » إلى زوجته حميدة بعد أن طلقها ، ولن تقرأها حميدة لأنها أمية وفيها يقول :

« وأنا أعلم أنك لن تصدقينى ولن تؤمنى لى ولن تقبلى شيئا مما أقول ، ولكنى أقسم مع ذلك ما طلقتك عن قلبى ، ولا فارقتك عن زهد فيك ، أو رغبة عنك أو نفور منك ، وإنى أقسم ما أحببتك قط كما أحبك الآن ، وما آثرتك قط كما أوثرك الآن ، وما عرفت سلطانك علىَّ ويدك عندى كما عرفتها الآن . بل أقسم إنى لأحس كأنما أشطر قلبى شطرين ، فأحفظ شطرة فى صدرى ، وأرسل بشطره الآخر إلى مكان بعيد فى أعماق الريف ، حيث لايتاح لى أن ألقاه . بل أقسم ما طلقتك إلا حبا

فيك ، وإيثارا لك ، وضنا بك على ماأكره . ولأكن صادقا كل الصدق ، فإن الضعف والعجز والخور ، كل هذه العيوب هى التى تدفعنى إلى أن أفارقك أشد ما أكون لك حبا ، وأعظم ما أكون عليك حرصا لم أستطع أن أوثرك على أوربا فأبقى معك ، ولم أستطع أن أطمئن إلى أنى سأكون وفيا ، إذا عبرت البحر فأحتفظ بما بيننا من صلة الزواج . ولست أريد هذا الوفاء الخلقى الذى يتصل بالنفس ، فأنا واثق بأنى قادر عليه ، بل أنا واثق بأنه سيعذبنى وسيكلفنى آلاما وأسقاما ، إنما أريد الوفاء الكامل الشامل الذى يملك النفس كلها ، والقلب كله والضمير كله والجسم أيضا . أريد هذا الوفاء الذى لا يبيح شركة ولا توهما للشركة ولا تفكيرا فيها » .

وأما الرحلة ، فنعلم أنها من أعرق فروع الأدب الجغرافى العربى بدءا من ابن حوقل إلى ابن بطوطة وإلى أسفار السندباد فى ألف ليلة . يقول « أديب » : « سأعبر البحر الملح العريض إلى بلاد نائية ، لا تحسب المسافة بيننا وبينها بالساعات ، وإنما تحسب بالأيام » .

ولكن تصور الرحلة فى هذه الرواية لايقف عند السياحة ، ولا يرمى إلى استكشاف البر والبحر ، بل يمعن إلى ما وراء المغامرة والمبادرة ليمثل وطأة قدر محتوم . الرحلة هنا قوة

جارفة تدفع البطل إلى سلسلة من التضحيات آخرها الجنون المأساوى . والبطل منذ البداية لا يرى مفرا من الرحلة سوى الموت :

« ياسيدى إنك تضيع وقتك ووقتى فلن تقنعنى بالعدول عن الرحيل بى [٥] وأنا أعلم حق العلم أنى إن صرفت عن هذه الرحلة بعد أن مدت لى أسبابها وهيئت لى وسائلها ميت من غير شك ميت بالمعنى الصحيح الواضح لهذه الكلمة ، سأقتل نفسى إن ملكنى الغضب ، وسيقتلنى الحزن واليأس إن أتيح لى الصبر والاحتمال .

موت ماثل فى الفجيعة المتربصة . لذا يطل شبح الفراق القاصم ويخيم الحداد على مشهد وداع البطل لأبويه وقريته قبل سفره :

وكانت غريبة هذه الألفاظ التى كانت تنطلق متصلة على لسان أبى ، لا يعرف الناس أصدرت عن أب ينكر على ابنه عقوقه وجحوده وقسوة قلبه الغليظ ، أم صدرت عن أب ينفطر قلبه حزنا ، لأن ابنه قد سافر إلى بلد مجهول ، وهو لا يعرف متى يعود ولا كيف يعود .

وحين تحمل السفينة البطل على أمواج البحر ، يشعر أنه انقاد نهائيا لحركتها ، لا يستطيع أن يقاومها ليعود من حيث

أتى ، فهى تجسيم عنيد لإرادة القضاء الخفى : « إنما حياتنا كهذه السفينة ، تمضى بنا إلى حيث يريد القضاء لا إلى حيث نريد . ومهما نلح ومهما نصيح ، ومهما نتخذ من وسيلة ، فلن توقف حركتها ولن نردها إلى وراء ، ولن نتقى الانتهاء إلى هذه الغاية التى رسمها لنا القضاء.

فلأمضى إذن إلى حيث تريد السفينة أن تنتهى بى .

وتسيطر حتمية الرحلة على موضوع هذا الكتاب فتربط فنيا بين عناصره ، وتضفى عليه وحدته . وإذا كانت الرحلة فى « أديب » قوس الدائرة ومركزها ، لولب المقال ومغزاه ، فإنها - كما لاحظنا فى الوقوف على الأطلال - ليست رحلة فردية ، بل رحلة مصير مجتمع بأسره كتب عليه الاتصال بالغرب . إنها غاية بطل القصة ، وغاية مؤلفها ، وهما إذ ذاك موظف وطالب ، وتلهفا على تحقيقها يستبدل كلاهما بكلمة « الرحلة » لفظ « الهجرة » ، الذى ينطوى فى الفقرة التالية على شحنة وجودية عارمة :

« كان يريد أن ينفق حياته موظفا يثقف نفسه ثقافة جديدة كل يوم ، ويلتمس لذته فى القراءة والكتابة والحديث . فأصبح أشد الناس بغضا لديوانه ، وزهدا فى عمله ، ورغبة فى أن يهجر مصر ، ويعبر البحر إلى بلد من هذه البلاد ، التى يطلب فيها العلم

الواسع والأدب الراقى ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه .
وكنت أريد أن أكون شيخا من شيوخ الأزهر ، مجددا فى التفكير والحياة على نحو ماكان يريد المتأثرون للشيخ محمد عبده ، أستعين على ذلك بما أسمع فى الجامعة ، وما أقرأ من الكتب المترجمة ، وما أجد فى الصحف ، وما أتلقط من أحاديث المثقفين ، فأصبحت وأنا أشد انصرافا عن الأزهر ، ونفورا من دروسه وشيوخه ، وحرصا على أن أهجر مصر وأعبر البحر إلى بلد من هذه البلاد ، التى يطلب فيها العلم الواسع والأدب الراقى ، وتتغير فيها الحياة من جميع الوجوه ، ولم يكن لصاحبى ولا لى إذا التقينا حديث إلا هذه الهجرة وأسبابها ، وإلا هذه الأحلام العريضة البعيدة التى لا حد لها ، والتى تستأثر بنفوس الشباب حين يفرضون على أنفسهم بلوغ غاية بعيدة شاقة » .

ونصل فى مثل هذه العبارات إلى مزيج المادة الأدبية عنه طه حسين . فمع استحواز الرغبة فى الانطلاق على الشابين إلى حد الهوس ، نفتقد فى هذه الفقرة الإعلامية خيال الروائى ، ونحسب أننا نقرأ جزءا من تقرير عن الحياة الفكرية فى المجتمع المصرى أثناء السنوات الأولى من القرن العشرين ، أيام الشيخ محمد عبده ، الذى ينتمى إلى التاريخ لا إلى القصص . أين الخط الفاصل إذن بين الواقع والرواية ؟

لعل فن الروائى هنا هو التدرج فى السياق من المعقول إلى اللامعقول ، هو التمادى بالواقع إلى أقصى مشارف الرحلة البشرية ، فقد تتبع شخصية ملهوفة تجرى إلى غايتها دون أن تلوى على شىء ، ورافقها حتى آخر الطريق ، هناك حيث يغيب الإنسان عن صوابه ، ويهبط إلى عالم لا يستطيع امرؤ أن يلحق فيه بصاحبه . ومن أروع القصص فى الأدب العالمى ما يسبر نفس الإنسان ليطوف فى أعماقها ، منذ باتت الرحلة غرضا دفينا يضمره اللاوعى ، فلقد فطر الناس على البحث عن الفردوس ، فردوس منشود أو فردوس مفقود . وفى تطور « أديب » تتداخل الشطآن المتباعدة ، وتنفتح قصة اتصال الشرق والغرب على آفاق تتجاوز الشرق والغرب ، لتحتضن لا نهائية الإنسانية فى طموحها . لذا يتحول الواقع بقلم الروائى إلى رمز ، كما يستبطن الرمز أغراض الواقع ، حتى نبلغ أبعد مايتلألأ فى أشعة المعنى . أليست شخصية حميدة - التى طلقها « أديب » مرغما ، هى شخصية مصر الريفية الزراعية الوديعة المطيعة ، على حين ترمز شخصية « إلين » الباريسية إلى حضارة الغرب ؟ وتمزق « أديب » ، أليس تهويلا للتناقض الحضارى الظاهر فى عصره ؟

ومهما يكن من أمر التحليل والتأويل ، فالأحداث مؤرخة ، وبطلها أو ضحيتها رجل معروف ، من أهل الصعيد ، واسمه

جلال شعيب رحمه الله . على أن خلط الخيال القصصى بالسيرة الذاتية ، وبالكثير من حذافير الواقع ، ليس سمة مميزة عند طه حسين وحده بل تلك ظاهرة متواترة فى تاريخنا منذ قرن ونصف تدلنا على حقيقة التفاعل بين أحوال المجتمع المصرى وأشكال التعبير الأدبى .

ولنقتصر على أدب الرحلة . فنحن إذا توخينا أن نرصد موضوع « الرحلة » فى كتب القرن الماضى ، تعذر علينا أن نفرق بين ماهو تاريخ خالص وبين ماهو فكر فنى . بل يتضح لنا ارتباط الرحلة الواقعية ارتباطا مباشرا وثيقا ، بنشأة فن الرواية ونموه لدينا . وما السر فى أن يتحول الرحالة إذ ذاك إلى روائى ، والروائى إلى رحالة ؟ قبل « أديب » نشر المويلحى « الرحلة الثانية » وهى رحلة إلى باريس ختم بها « حديث عيسى ابن هشام » . وقبل المويلحى نشر على مبارك رواية « علم الدين » ، وهى قصة رحلة إلى فرنسا أيضا ، صاغها فى قالب مسامرات بغية أن يرفه بطلاوتها عن تلاميذ المدارس الجديدة ، ما كان يتجشمه الجيل السابق فى قراءة النص الجديد لرحلة رفاعة الطهطاوى « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » تلك سلالة قصصية واحدة ، نود أن نسجلها صعودا من أب لجد .

ولنبدأ بجيل المويلحى الذى كان يهيم بأدب المقامة ، على

حين تؤرقه فى حياته اليومية تناقضات مجتمع ، أخذت نظمه وقيمه فى التغير . جرس المقامات فى الأسماع ، وتساؤلات مصيرية تعتمل فى الصدور وفى العقول . جمع المويلحى بين هذه وتلك . أدخل قضايا العصر إلى قلب المقامة . ولم تكن المقامة كما نظنها اليوم فكاهة عابثة ، وهزلا بارعا بل كان للمقامة شرفها وجدها ، فالشيخ محمد عبده نفسه عكف على شرح مقامات الهمذانى ، ونشرها ، وحث على دراستها ، وتلك شهادة بجدارة هذا الإطار التراثى وكفاءته لاحتواء مضمون خطير .

وتعلمون كيف استعار المويلحى من الهمذانى - بلا تصرف - شخصية روايته عيسى بن هشام ، ثم أضاف إليها شخصية « الباشا » الذى ينتمى إلى عهد محمد على أى إلى الماضى ، والذى لا ينقطع سوء تفاهمه مع المجتمع الجديد ، مما يطلق لسان « الصديق » - وهو الشخصية الثالثة - بالتعليق المنطقى على كل مشكلة لإبرازها . ليس لهذه الشخصيات أى بعد إنسانى ، وإنما وظيفتها جدلية . توزيع الأدوار بسيط ، غايته توضيح المواقف المتأزمة ، ومناقشة ماطرأ على أوضاع المجتمع من تبدل ، فلدينا وجهة نظر « الباشا » التقليدى الساذج ، وعيسى المحايد ، والصديق الناقد . وبعد أن يقوم الثلاثة - كما نقول اليوم - بتحقيق صحفى يغطى كافة جوانب القضية ، من

الشرطة إلى النيابة إلى المحاكم إلى الطب والأطباء والأعيان والتجار والمطعم والمرقص والعرس والملهى والمتحف ، نقرأ خلاصة رأيهم فى الفصل الأخير وعنوانه « المدينة الغربية » :

« طلع الصديق علينا مع الشمس . للموعد الذى كان بيننا من أمس . فسألنا كيف أصبحنا ، وهل نعمنا ، واسترحنا فأخبرته بما كان ، من اتصال السهر إلى الآن . وما كانت تجرى عليه المسامرة ، وتدور به المذاكرة . وجملتها أن الباشا لا يزال يدهش مما يراه فى رحلته ، ولم يكن له أثر فى أيام دولته . ويستخبرنى عن سرعة هذا الانتقال من حال إلى حال ، وما الأسباب والعلل فى انتشار هذا الفساد والخلل . فذكرت له بعض ماحضرنى منها ، وما علمته عنها . وإنك لخليق أيها الصديق أن تكشف لنا عن وجه الحق الصريح ، وتخبرنا بما عندك من السبب الصحيح .

(الصديق) - السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدينة الغربية بغتة فى البلاد الشرقية . وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم ، كالعميان لا يستنيرون ببحث ، ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبصرون بحسن نظر ، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع ، وتباين الأذواق ، واختلاف الأقاليم والعادات ، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف . والحسن من القبيح . . .

(الباشا) - ألا ليت شعرى ، كيف يمكننى الوصول إلى البحث والنظر فى أصول المدينة الغربية ظاهرها وباطنها ، وأن أقف على خافيها وباديها ، فى أرضها وديارها ، ولكن بعدت الشقة وعز المطلب .

(عيسى بن هشام) - لا تستبعد أيها الأمير حصول الغرض ، ونيل المطلب ، فى يوم من الأيام ، فإنه لا يزال يدور فى خاطرى أن أرحل معك رحلة إلى البلاد الغربية نجتنى منها ثمرات العلم والبحث » .

ويحقق المويلحى أمنية أبطاله عندما يزيرهم معه المعرض الدولى ، الذى أقيم بباريس عام ١٩٠٠ احتفالا بحلول القرن العشرين ، « قال عيسى بن هشام . . . فقد يسر الله لنا الرحلة إلى الديار الأوربية ؟ ، لنشهد مظاهر المدينة الغربية . وبلغنا من سفرنا المدى ، فألقينا فى بارس العصا » .

ولا ينتهى الفصل الأول من هذه الرحلة الثانية ، إلا وقد التقى أصحابنا بفرنسى فيلسوف مستشرق ، يفهم لغتهم العربية وحضارتهم . فكان خير دليل لهم فى جولتهم ، خلال أجنحة المعرض العالمى ، يشرح لهم ما يرون من ثمرات الصناعة والاقتصاد ، ولا يكتمهم ما ينطوى عليه ذلك التطور من استغلال لطبقات من العمال ومن الأمم ، وفى رفقة هذا المستشرق

يتعرفون بعد ذلك بمختلف أوساط المجتمع الفرنسى ، ومعه يقضون سهرات الشتاء حول المدفأة ، يتدارسون ويتناقشون . ويضع المؤلف على لسان هذا الرجل ، ويسميه « الحكيم » مغزى الكتاب كله ، إذ يختمه بهذه السطور :

« وأقمنا عاكفين على الحديث والسمر ، بما وعيناه عن هذه المدينة من كل خبر وأثر . وكان « الصديق » بيننا كعهده يرسل علينا القول إرسالا . ويذهب فى حد انتقاده يمينا وشمالا . ويذكر من أسواء المدينة الغربية ما يهول السمع ، ويذرف الدمع . حتى استفز « الحكيم » للرد عليه . وتهوين ماذهب إليه :

« الحكيم » للصديق - لقد أسرفت أيها « الصديق » فى القول ، وغاليت فى الوصف ، وإن كان فى بعضه الجانب الصحيح ، والحق الصريح . ولكن لهذه المدينة الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ فلا تغمطوها حقها ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيينماينفعكم ويلئم بكم ، واتركوا مايضركم وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها ، وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين ، وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم ،

وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم ، وتمتعوا فى رخاء بلادكم ، وسعة أرزاقكم ، واحمدوا الله على ماآتاكم » .

على ازدواجية هذه الظاهرة ، بنى المويلحى « حديث عيسى بن هشام » . فليس لدينا بناء روائى ، وإن تعددت الفصول . فصول متفرقة ، مخلخلة العقدة ، يعوزها إحكام النظم فى سلك واحد ، فالمويلحى يستعرض جوانب متنوعة من المجتمع ، يسجل لقطات عامة ، حول شخصيات نمطية تتجاور ولا تتفاعل . لا رابطة عضوية بين الحوادث أو بين الشخصيات ، وإنما ملاحظات متناثرة ، وكأنها رسوم كاريكاتورية متتالية ، تعكس فى سخريتها جفاف الحجج المنطقية . لذا نستطيع أن نقرأ كل فصل على حدة ، كما نقرأ مقامة قديمة ، بل نستطيع أن نغير ترتيب الفصول إذا أردنا ، ونحن نظلم « حديث عيسى بن هشام » عندما نحاسبه محاسبة الرواية . فهو مجموعة من المقالات نشرها محمد المويلحى فى جريدة « مصباح الشرق » التى أنشأها والده ، واحتفظت كل مقالة باستقلالها الدورى . لعل بعض الفصول يمتاز - كالقصة القصيرة - بعقدة خاصة ووحدة فنية محلية ، ولكن ذلك قليل . وقد أصاب الدكتور شكرى عياد إذ لم يعتبر هذا الكتاب رواية فى بحثه القيم عن تأصيل القصة القصيرة فى مصر [(٢)] .

كتاب المويلحى حديث قبل كل شيء ، كما تنص على ذلك
أولى كلمات العنوان . حديث يتشعب بالضرورة إلى حوار
لمعالجة مضمون الرحلة وهو المقابلة والمناظرة . وهكذا تنبسط
القصة ين أيدينا نسيجا من خيوط « المذاكرة والمسامرة » ،
حسب تعبير المؤلف . ولفظة « المسامرة » هنا ذات شأن ، لأنها
تسمية المنهج السردى الذى كان رائجا فى تلك الحقبة ،
فالمسامرة هى الوحدة التى شكل منها على مبارك - عندما كان
المويلحى فى الخامسة والعشرين من عمره - قصة « علم
الدين » . ومن يطيق اليوم قراءة « علم الدين » ؟ لقد كتبها الوزير
الأديب - أو استكتبها - فى ألف وخمسمائة صفحة ، وزعها
على أربعة أجزاء ، وقسمها إلى مائة وخمس وعشرين
« مسامرة » . وإذا كانت « مسامرات » على مبارك استطرادات
ثقافية مطولة قصد بها المربى أن يقدم للتلاميذ فى أسلوب مشرق
دائرة ، المعارف ، يلمون فيها بالجغرافيا والتاريخ وعلوم
الأحياء ، وبأطراف من التراث الإسلامى ومن حضارة الغرب
الحديثة ، فإن مقدمته تؤكد لنا - حيث نلمس اقتران موضوع
الرحلة بشكل المسامرة - أن حديث عيسى بن هشام فى جوهره
استئناف لعلم الدين . وتلك حقيقة لن يحجبها عنا تمسح
المويلحى بالمقامة . يقول على مبارك :

« رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام ، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان ، لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال ، وفى أوقات عدم خلو البال ، فحدانى هذا أيام نظارتى لديوان المعارف إلى عمل كتاب ، أضمنه كثيرا من الفوائد ، فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعته ، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد فى طريقه تلك الفوائد ينالها عفوا بلا عناء ، حرصا على تعميم الفائدة وبث المنفعة . . فجاء كتابا جامعا اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والأفرنجية فى العلوم الشرعية والفنون الصناعية ، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر . . . مفرغا فى قالب سياحة شيخ عالم مصرى ، وسم بعلم الدين مع رجل انكليزى ، كلاهما هيان بن بيان نظمهما سمط الحديث ، لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية (٣) .

والرواية فى علم الدين واهية كنسيج العنكبوت : شيخ ازهرى فقير ، يستعين به فى القاهرة مستشرق انجليزى ، يعد للطبع معجم ابن منظور « لسان العرب » ، ثم يدعوه لمواصلة تحقيق النص معه بانجلترا ، ويصطحب الشيخ فى هذه الرحلة ابنه « برهان الدين » والقارئ يفقد هذا الخيط القصصى مرارا فى

غمرة المعلومات العامة التى تغرق المسامرات إغراقا . والحق أن المؤلف يتعمد ازجاء تلك المواد التعليمية ، متمثلا بما راج فى عصره من كتب فرنسية انشئت لتثقيف الشباب ، ومنها ماتخذ صورة الرحلة حول فرنسا . وثمة مصدر آخر لعلم الدين هو السيرة الذاتية : فالبطل كعلى مبارك ينزح إلى القاهرة أولا من قرية يعمل فيها أبوه إماما للمسجد ، ولعلى مبارك كالبطل ولد أرسله للدراسة فى فرنسا سنة ١٨٧٩ اسمه يوسف ، بل ونستطيع أن نتعرف فى لفظة « علم » اسما رمزيا مركبا من حرفى « على » الأولين ، مضافا إليهما الحرف الأول من مبارك . وهذا يعيدنا إلى الصلة الوثقى بين واقع الرحلة على أرض السيرة الذاتية ، وبين ظهور الشكل الروائى فى أدبنا الحديث .

على أن أهم مصدر لعلم الدين ليس إلا تخليص الإبريز ، صحيح على مبارك قد استوحى - دون أن يبوح بذلك - صداقة الشيخ إبراهيم الدسوقى « باشمصحح المطبعة الأميرية ، والمستشرق الانجليزى « لين » صاحب « مد القاموس » . فقد روى فى الخطوط وعلى لسان الشيخ إبراهيم نفسه ، قصة لقائهما وتعاونهما العلمى .

غير أن الصداقة بين مستشرق آخر شهير وشيخ أزهرى آخر شهير - هما سافستردى ساسى ورفاعة الطهطاوى - كان نموذجا

بارزا فى « تخليص الإبريز » ، يثير إعجاب على مبارك ، بل وتحسره ، لأنه لم يسعد بمثل تلك العلاقة فى فرنسا أثناء بعثته - بعد بعثة رفاعة بعشرين سنة - إذ احتبسته المدارس العسكرية بضبطها وربطها ، فحالت دون اتصاله بمن كان يتوق إلى مجالستهم من المستشرقين ، لاسيما سيديو فهو يرجع إلى مؤلفاته عن تاريخ العلوم عند العرب ، ويرمز إليه فى زيارة علم الدين الخيالية للجمعية الأسيوية بباريس .

ويضيق المقام عن إحصاء خمائر الرواية التى استمدها على مبارك من « تخليص الإبريز » . حسبنا اقتداؤه برفاعة فى سرد جانب من مغامرات المصريين ، الذين هاجروا مع جلاء الحملة الفرنسية وحطوا فى مرسيليا ، وتلك مادة قصصية ممتازة لم يفلح الأديب الوزير فى استغلالها . وحسبنا اقتداؤه برفاعة فى استخدام التعبير بالرسائل ، كالرسالة التى يكتبها علم الدين إلى زوجته ، أو الصفحات التى يكتبها برهان الدين إلى أمه . ولم تكن الرسائل فى « تخليص الإبريز » شكلا أدبيا ، وإنما كانت خطابات واقعية ، أفرد لها رفاعة فصلا بعنوان : « فى بعض مراسلات بينى وبين بعض كبار علماء الفرنساوية » ، ولعل أطرفها فى نظر الباحث عن العناصر القصصية رسالة « جول سلادان » وسطور رفاعة التالية فى تقديمها :

« ولنذكر لك هنا رسالة من شخص كان بينى وبينه محبة أكيدة ، وصورة اجتماعى بهذا الشخص التى دخلت مكتبة لقراءة الكازيطات أى الوقايع اليومية ، فتعرفت بهذا الشخص الذى هو محاسيبجى فى وزارة الخزينة المالية ، وأخوه مأمور دبرطمانه ، يعنى إقليما من أقاليم الفرنساوية ، وهو من بدنة عظيمة تسمى السلادانية نسبة إلى سلادان ، يعنى صلاح الدين يتوهمون أنهم ينتسبون إلى السلطان صلاح الدين الأيوبى ، قائلين إنه يحتمل أن يكون حين محاربته مع الأفرنج تسرى بفرنساوية ، فحملت منه ثم انطلقت إلى بلادها ، فبقى الاسم فى أولادها وذراريها إلى الآن .

ثم أنى كما تعرفت به ، تعرفت بسائر أقاربه ولازلت معهم على الصحبة الأكيدة ، مدى إقامتى فى باريس ، فلما سافرت كان عند أخيه المأمور فى إقليم الترن فى مدينة يقال لها البى ، فأرسل إلى هذا المكتوب .

لقد تأثر على مبارك دون أدنى شك برفاعة الطهطاوى ، وحاكاه بل نافسه – من وراء المناصب – منافسة واعية فى قصة « علم الدين » ، لا أدل عليها من غمزة طائشة ندت عن المستشرق الانجليزى ، الذى راح يتهكم على ذلك الشيخ الصعيدى ، الذى وصف نساء الفرنسيس دون أن يخالطهن و « طاف حول الدن إلا أنه لم يدندن » (٤) .

وفضلا عن هذا كله ، فالرحلة بطبيعتها رواية ، حدث يجرى فى الزمان ، وقد أفصح عن ذلك عنوان المويلحى بضيغته الكاملة : « حديث عيسى بن هشام أو فترة من الزمن » . وكما تتألف الرواية فنيا من مقدمة ووسط وخاتمة ، تتألف الرحلة واقعيا من ذهاب وإقامة وإياب . وتجربة الرحلة على كل حال ، تمثل الحدث الرئيسى فى حياة كل من رفاعة وخليفته على مبارك ، بل وفى حياة المجتمع المصرى الذى خرجا منه وعادا إليه ، واشتركا فى تغييره بما شحذا فى معاهد الغرب من أدوات الإصلاح وأشكال التعبير .

فى هذا المنظور تبدو لنا اليوم رحلة رفاعة كالخطوة الأولى . ففى « تخليص الإبريز » تكمن نواة الموضوع ، التى تفجر عنها فى أدبنا المعاصر تيار روائى مبكر ، ساقت إلينا أمواجه - ضمن ما ساقت - قصة « علم الدين » بفجاجة فنها المسخر للتربية والتعليم ، فحديث عيسى بن هشام الذى ارتقى بالصنعة ليجاوب التحدى بلغة التراث ، دون أن تتلاحم فى مقومات الرواية ، ثم أديب طه حسين حيث نضجت عناصر الرواية الفنية ، والتأمت فى واقع العصر مع أغراض عريقة من الأدب العربى .

بقى علينا أن نتدارك ما شاع لدى مؤرخى أدبنا الحديث ممن

رصدوا بزوغ الرواية المصرية فى غير هذا المجال . فقد اعتادوا تحديد مولدها بظهور « زينب » التى كتبها محمد حسين هيكل عام ١٩١٤ ونشرها عام ١٩٢٩ . ويخيل إلينا لأول وهلة أن قصة « زينب » التى أضاف المؤلف إلى عنوانها « مناظر أخلاق ريفية بقلم فلاح مصرى » والتى استمد أشخاصها وأحداثها من البيئة الزراعية على ضفاف النيل ، قصة لا تنتسب إلى تيار الرحلة . ولكنها فى واقع الأمر قصة مكتوبة فى أوربا ، فرضت نفسها على هيكل فرضا أثناء دراسته الحقوق بباريس ، أملاها عليه حنينه إلى وطنه من ناحية ، واطلاعه من ناحية أخرى على لغة طيعة ، تيسر للفرنسيين التعبير عن دقة العواطف ، كما يعبرون عن دقة المعارف . وفضل الحنين إلى مصر وفضل استكشاف لغة حية يتجليان من قبل فى « تخليص الإبريز » ، ويشهد اقترانهما بتبلور رفاعة الثقافى . ولقد سجل هيكل بدوره هذين الحافزين اللذين أنجبهما انتقاله فى المكان – أى الرحلة – فالرحلة دائما مواجهة للغير تحيلنا إلى البحث عن الذات . يقول هيكل :

« ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة . ولولا هذا الحنين ماخط قلمى فيها حرفا ، ولا رأت هى نور الوجود . فلقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها ،

وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ماخلفت فى مصر ، مما لاتقع عينى هناك على مثله ... فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لاذعة ، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة » .

ويعلق يحيى حقى - عن خبرة - على فعل السفر فى قلب الأديب وعقله فيقول :

« يعينه هذا البعد - كشأنه دائما - على إجادة التأمل حين يفكر فى وطنه ، وعلى تصحيح النسبة بين المرئيات ، ويعزف له قلبه لحنا شجيا ، تتأجج عليه العواطف وتنصهر عليه الألفاظ ، ويجلل الكلام كله مسحة شعرية رقيقة . إنه الحنين للوطن ، والمصرى منذ الفراعنة لا يدانيه أحد فى قلقه عند الهجرة وتفجعه بها ، إنها تصهر روحه ، وتضنى قلبه وجسده من فرط حبه لوطنه ... بل يذهب هيكل فى حرصه على استبقاء رباطه الروحى بمصر فى غربته ، إلى حد أنه كان حين يبدأ الكتابة فى الصباح المبكر - وهى ساعته المفضلة - يقفل أستار نوافذه ، فتحجب ضوء النهار ، ويضىء مصابيح الكهرباء كأنما يريد أن ينقطع عن حياة باريس ، ليرى فى وحدته وانقطاعه حياة مصر مرسومة فى ذاكرته وخياله [٥] .

وأما الحافز الثانى الذى دفع هيكل إلى كتابة « زينب » ، فهو انفتاحه على سلامة التعبير الممكنة عندما أدرك وظيفة الدقة اللغوية فى صياغة العمل الأدبى :

« وكنت ولعا يومئذ بالأدب الفرنسى أشد ولع ، فلم أكن أعرف عنه إلا قليلا ، يوم غادرت مصر وبضاعتى من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدا . فلما انكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها ، رأيت فيما رأيت من قبل فى الآداب الانجليزية والآداب العربية . رأيت سلامة وسهولة وسيلا ، ورأيت مع هذا كله قصدا ودقة فى التعبير والوصف ، وبساطة فى العبارة لا تواتى إلا الذين يحبون مايريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم ، واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى » .

باعتراف هيكل إذن يحق لنا أن نرد « زينب » إلى أدب الرحلة ، ولو لم يظهر على مسرح أحداثها طرف المواجهة الثانى ، وهو العالم الغربى الذى أوحى بها عاطفيا ، وشكلها فنيا ، وأنبتها على أرضه ثمرة مصرية جديدة .

وينتهى مطافنا بحثا عن رواد الرواية المصرية هناك فى باريس سنة ١٩١٤ ، إذ ينجز طالب مصرى ريفى أتى ليدرس الحقوق ، تأليف رواية : يؤرخ بها فى الأدب العربى ، على حين يفتك الجنون بطالب مصرى ريفى آخر ، أتى ليدرس الأدب فتقمص المواجهة الحضارية إلى أقصاها . وفى القاهرة وبعد انقضاء ربع قرن ، لن يسبق نشر زينب إلا بست سنوات فقط ظهور «أديب» .

وما بالنا نتحدث عن الرواية المصرية ، وأحرى بنا أن نقول : رواية مصر . فإذا كان لأمة أن تكتب قصة نهضتها ، فقد كتبتها مصر فى العصر الحديث ، وهى قصة علاقتها المحتومة بالغرب ، كما رواها أبناؤها جيلا بعد جيل . ولقد أدى تعاقب الأجيال خلال أطوار الزمن ، إلى بعد سردى عند النظر إلى الأحداث ، وازاه تفاعل النماذج العربية والغربية ، حتى تخلق الشكل الروائى عندنا ، واتضحت معالمه وثبتت مقوماته . فبعد كتاب الرحلة التقليدى ، أصبحت الرحلة إطارا لرواية تعليمية ، فإطارا لجدل قومى يضارع إنجازات الأدب العالمى ، بما ضمت « أديب » من أبعاد الصراع النفسية والاجتماعية وما يتسمع طه حسين فى أعماق الفطرة من أصداء التراث ورموز الأساطير .

ولم تقف بعد أديب طه حسين سلسلة توليد للرواية من تجارب الرحلة ، بل ستمتد حلقاتها وتتصل ، ولا سيما مع توفيق الحكيم فى « عصفور من الشرق » ، ومع يحيى حقى فى « قنديل أم هاشم » ولا أدل على استحكام هذه الظاهرة فى الأدب العربى المعاصر من تأثيرها خارج مصر مثلا على أديب لبنانى كسهيل إدريس فى رواية « الحى اللاتينى » ، وعلى أديب سودانى كالطيب صالح فى « موسم الهجرة إلى الشمال » .

* * *

هوامش :

(١) ص ٦٠ - ٦١ . ويتطرق البطل فى الفصل الخامس (ص ٣٨) إلى نقد أدبى مباشر ، يستشهد فيه بامرىء القيس ويغرض الوقوف على الأطلال ، ويستخلص : « إنما هى عندك ألفاظ تقع فى أذنيك كما يقع غيرها من ألفاظ تفهم الظاهر من معانيها ، فإن أعجزك الفهم ، سألت كتابا من كتب اللغة فلا ينبئك إلا بظاهر معانيها ، لا تكاد هذه الألفاظ تتجاوز أذنيك إلى عقلك فضلا على أن تتجاوزها إلى قلبك وإلى ضميرك فتثير فيها عاطفة أو هوى أو ميلا ، وتدعوك إلى أن تقدر الحياة كما ينبغى أن تقدر الحياة » .

(٢) « القصة القصيرة فى مصر . دراسة فى تأصيل فن أدبى » محاضرات ألقاها . شكرى محمد عياد بمعهد البحوث والدراسات العربية جامعة الدول العربية . القاهرة ١٩٦٨ .

(٣) على مبارك « علم الدين » ، الاسكندرية ، مطبعة المحروسة ، ١٨٨٢ ، جـ ١ ، المقدمة ص ٦ - ٨ .

(٤) ج ١١ ص ٩ - ١٣ .

(٥) علم الدين ج ٤ ص ١٣٣٤ .

(٦) فجر القصة ص ٤٢ .

البناء الروائى
عند نجيب محفوظ

قد يكون من الصعوبة بمكان أن نقطع باتجاه فنى واحد محدود لنجيب محفوظ ، ولكننا لا نخطئ كثيرا إذا ما قلنا إنه اتخذ عدة اتجاهات فنية أثناء تطوره الفنى منذ بدأ يكتب قصصه الأولى . ونرى أن أهم معالم الاتجاه الفنى تتضح فى :

أولا - الاتجاه الواقعى المختلط بالرومانسية .
ثانيا - الاتجاه الواقعى الطبيعى
ثالثا - الاتجاه الإيحائى الرمزى .

وعلى ذلك تكون الواقعية قد غلبت على نجيب محفوظ - وإن تكن غير خالصة - تبعا للمرحلة التى يكتب فيها ، والتأثر بالجو العام الأدبى السائد ، أو بقراءاته الخاصة وتأثرها .
ولم يهتم نجيب محفوظ نفسه بأنه يتبع خطا فنيا موحدا ، وإنما كان يختار من الاتجاهات الفنية ما يروقه فيكتب به ، يقول :

« هذه الأسماء لا تهمنى إطلاقا ، وأى إنسان يعرفنى بصدق من أكون يفيدنى ويفيد الأدب معا ، وأنا شخصيا لا أفاضل بين الأعمال تبعا للمدارس ، وإنما العمل الفنى ينقسم فى رأيى إلى

جيد ورديء وسأجد النوعين في كل مدرسة من هذه المدارس . . وفي مدى علمي واجتهادي - والله أعلم - أشعر أنني أقرب إلى الواقعية من أي شيء آخر » .

كذلك رأى كثير من الكتاب والنقاد الذين اهتموا بدراسة أدبه غلبة الواقعية عليه في كتابته ، وخاصة في المرحلة التي انتهت بالثلاثية [1] ويقول أحدهم :

« . . . ونجيب محفوظ يستطيع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية والشخصيات ، وقلما رأيته يتعصب لرأي أو يهاجم رأيا . . ومن هذه الزاوية كون رأيا في الأدب أو نظريته في الأدب . وهي نظرية شديدة التسامح تعقد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية حتى أنه أول مايقابلك يقول : اسألني عن معنى الأدب في ذهني ، فإذا سألته انطلق يقول : الأدب كله واقعي ، وإذا كان هناك اختلاف بين أدب زمن وزمن آخر ، فيرجع لاختلاف اللغة الفنية فقط ، فالذي يتغير هو اللغة أو النظرة إلى الواقع ، أما الأدب فهو دائما يرجع لحقائق في واقع الإنسان ، سواء كفرد أو كمجتمع ، فالأدب الإغريقي على هذا النحو واقعي ، كل ما هناك أنه كان يتطلب لغة عقلية تناسب الذين يخاطبهم ، فالناس أيام الإغريق كانوا يعتقدون بالآلهة والقضاء والقدر ،

ولذلك أصبح لأدبهم الطابع الأسطورى ولكنه مع ذلك أدب واقعى لأنه يستند إلى الحقائق الإنسانية المعروفة فى هذا العصر » .

ويسأله الكاتب :

- يعنى أنت لا تفرق بين الواقع والنظرة إلى الواقع أو الأسلوب العقلى كما تقول .

فيجيب : لا يمكن أن تعزل الواقع عن نظرتك إليه فكيف أعرف الواقع إلا عن طريق نظرى إليه ؟ وكلما كانت وسائلى فى تعرف هذا الواقع قليلة ، كانت معرفتى بالواقع قليلة كذلك ، لكن ماعرفته عن طريق هذا النظر هو الحقيقة الواحدة بالنسبة لى .

- على هذا ؟. هل تستطيع القول بأن الأدب الرومانسى واقعى ؟

- نعم ففى عصر ازدهار الاحساس بالفردية يتغلب الخيال والعاطفة ، واللغة الفنية هنا يجب ألا تخلو من العاطفة ، وهذا ما نسميه بالرومانسية ثم فى عصر سيادة العلم مثلا تسود الملاحظة الدقيقة والمنطق والجبرية العلمية ، ولهذا ظهرت الواقعية التى نعرفها اليوم .

إنما كل هذه المدارس واقعية لأنها تعالج حقائق فى واقع

الإنسان ، وأضرب مثلا من الأدب المعاصر بتوفيق الحكيم ، فعودة الروح وأهل الكهف يقال إنها من أدب البرج العاجى ، ولكنى أعتبرها الجزء الثالث من عودة الروح ، وأفسر لك ذلك عودة الروح الابطال فى واقعهم ثورة ونهوض وتفاؤل ، وفى ختامها ينسون مشاكلهم الخاصة ويندمجون فى مبدأ عام ، وهذا كان واقع الثورة فى ١٩١٩ ، ولكن فى أهل الكهف تجد نفس الأبطال بعد أن تغير واقعهم ، فالثورة التى كانت ناجحة بدأت تفشل فشعروا بالغربة نحو واقعهم الجديد ، وهربوا منه وعادوا إلى الكهف »[٢] .

وعلى ما فى هذا الحديث من الخلط بين مفاهيم المذاهب الأدبية ، ولا ندرى إن كان من نجيب محفوظ أو من ناقله ، إلا أننا نتبين بوضوح أن نجيب محفوظ يحاول تحت وطأة إلحاح النقاد فيما يبدو ، ومن اتهامه بالخلط بين المذاهب الفنية أو عدم التزام نهج واضح للواقعية ، حاول الدفاع عن طريقته بتلك الصورة التى يجمع فيها الاتجاهات الأدبية كلها قديمها وحديثها فى واد .

ولا نهتم كثيرا لهذا الخلط ، قدر اهتمامنا بما قلناه من أن أدب نجيب محفوظ جمع فى كتاباته ملامح من الاتجاهات الأدبية الغربية ، إلا أنه بدأ فى ماسبق المرحلة الأخيرة - بعد الثلاثية - يغلب الواقعية .

الاتجاه الأول : (الواقعية المختلطة بالرومانسية)

ويظهر بوضوح فى مجموعة قصصه التاريخية ، التى بدأت بها حياته الفنية وهى « عبث الأقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » وكان اتخاذه من التاريخ موضوعا ليضمنه انفعالاته ومواقفه من الحياة والمجتمع هو نفسه أثرا رومانسيا .

وقد استغل الرومانسيون التاريخ استغلالا واضحا فى تعليق ماأرادوا تعليقه من الذكر ، وبث ما أرادوا بثه من المثل ، والهروب من الواقع إلى صفحاته ، واسترواح الحياة الماضية يخلقونها من جديد ، ويلونونها بهمومهم ومواجدهم .

وكان نجيب محفوظ كذلك فى تلك القصص التاريخية ، يحس بوطأة واقعه على نفسه ونفوس الناس من حوله ، ويكاد يرى الظلام مخيما ، لا يلمح بين أصدافه بصيصا يبشر بأمل . ولا جرم أن يؤمن بسيطرة القدر والمكتوب ولعبه بمصائر الناس ، وأن ينظر إلى الخلق وكأنهم الدمى بين يدى مصيرهم المحتوم .

وظل هذا الأثر يراوده ويتعقبه فى كل ماكتب بعد ذلك ، ولكن على اختلاف فى الدرجة ، وقد ظهر هذا الأثر فى المرحلة الثانية ، التى يحلو لبعض النقاد تسميتها بمرحلة الاتجاه الاجتماعى العصرى ، فقد ظهر على أشده فى « بداية ونهاية »

(سنة ١٩٤٩) بل إن أحد النقاد [٣] يرى أن هذا الأثر لازمه حتى فى أعماله الأخيرة وعلى التحديد فى اللص والكلاب .

وربما تعزى هذه الرومانسية إلى نشأة الكاتب فى عصر غمرته الرومانسية ، وكان الأدب كله تغلله غلالات الرومانسية ، من المنفلوطى إلى عبد الرحمن شكرى إلى المازنى ومحمود تيمور ، وكانت كتابات هؤلاء الأدباء ، وما نقلوه من الآداب الغربية تدور فى الفلك نفسه ، فضلا عن أن حالة مصر السياسية والاجتماعية كانت تدعو إلى السخط والتشاؤم المشوب بالحزن ، والرغبة الجامحة فى التغير ، رغم مايحيط بالجو من ظلام اليأس .

وربما كان الكاتب نفسه يحمل فى أعماقه بذور الرومانسية ، لنشأته فى الطبقة المتوسطة التى ترعرعت فيها مفاهيم الرومانسية وازدهرت .

ولكن هذا الاتجاه لم يطف على السطح فى أعمال نجيب التالية ،بل غلب عليه الاتجاه الواقعى الذى رحب به أسلوبا كما قال فى حديث له « عندما بدأت إلكتابة كنت أعلم أننى أكتب بأسلوب أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف ، ولكن التجربة التى أقدمها كانت فى حاجة إلى هذا الأسلوب ، فهى فى الاختيار فقط ، لقد اخترت الأسلوب الواقعى ، وكانت هذه جرأة ،

وربما جاءت نتيجة تفكير منى ، ففى هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعى وتدعو للأسلوب النفسى .

والمعروف أن أوربا كانت مكتظة بالواقعية لحد الاختناق ، أما أنا فكنت متلهفا على الأسلوب الواقعى الذى لم نكن نعرفه حينذاك [٤] .

وقد بدأ من الواقعية أو اختارها كما يقول ، ولكن على أية صورة كانت واقعية ؟ لقد بدأ نجيب حين اختار الواقعية أسلوبا واتجاها فى تلمس الأرض لها فاختار قطاعات من الحياة ، وعالجها بطريقة التسجيل والتصوير والسرد وتقديم التفاصيل الدقيقة ، وكان من الدقة فى ذلك بمكان ، حتى إن بعض قصصه الاجتماعية اعتبر تسجيلا وتأريخا للقاهرة القديمة فى الجيل الماضى . ويصف لنا طه حسين ، قصة بين القصرين فيقول «والقصة اجتماعية بأدق معانى هذه الكلمة ، لأنها تصور بيئة مصرية معينة فى عصر بعينه من عصور هذا القرن ، تصور بيئة رجالها من التجار المتزمتين ، فى الأحياء القديمة من القاهرة ، وفى أثناء الحرب العالمية الأولى وأعقابها ، ونساؤها من المحصنات الغافلات المحجبات ، اللائى لم يبلغن التطور الحديث بعد ، فلبثن محتفظات بعادات القرن الماضى فى البيئات المصرية الخالصة ، وشباب مختلفون يمتازون بما يمتاز به الشباب فى أى عصر من عصور الانتقال [٥]

وإذا كان بعض النقاد قد اتهم نجيب محفوظ بأنه فى واقعيته تسجيلى ، وأنه لا يختار مما فى الواقع أو يلامسه من تجارب اختيار الفنان الأصيل ، فإن بعضهم الآخر قد ذكر أنه يخطئ من الناس من يدرجونه على الحافة بين الاتجاهين الطبيعى والواقعى ، بدليل بعض ملاحظات فى بنائه الفنى كاستخدامه لعامل الوراثة « فما يأخذه من الوراثة لايدع منها عاملا حاسما فى التطور وما يجتمع إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به الواقع طبق الأصل ، وإنما يضفى عليه دلالات خاصة فى حاجة إلى التأنى والتأمل »[٦] .

ودافع أنصاره بأن هذه الاتهامات التى توجه إلى واقعيته ، فيما يتصل بالتسجيل والسطحية وأسلوب السرد ، ليست على تلك الصورة التى جسمها معارضوه ، بل الحق أنه يختار . يقول غالى شكرى :

« إنما هو يتخير قطاعا إنسانيا ، يتجاذب مافيه من خيوط معقدة ومتشابكة ، ويحاول أن يستكشف كيانها المعقد المتشابك ، ويضطره ذلك لأن يعبأ بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة مايصل به إلى مفهوم عام للمجتمع والإنسان »[٧] .

ولنجيب محفوظ رأيه الذى عبر به عن مفهومه فى

الاختيار ، فقد سأله محرر « الجمهورية » عن الشروط ، التى يجب توفرها فى الكاتب الحديث لكى يحسن الرؤية ، ويعبر تعبيرا صادقا عن عصره ، فقال : الجواب بديهى . أن يفهم عصره .

– وكيف يفهم عصره ؟

– بكافة الوسائل المعترف بها ، يعنى يضيف إلى التجربة الشخصية المنهج العلمى ، إلى جانب الإلهام والإحساس الشخصى طبعا ، فقديما كان الفنان يعتمد على إلهامه وحده ، ورؤيته هنا تشبه الرؤية العادية ، أى يكتفى بمجرد النظر بعينيه ، أما الآن وفى عصر المجهر والتليسكوب ، فنحن نرى أشياء ماكنا لنراها قبل ذلك ، ولهذا يجب أن يعتمد الفنان الحديث على المنهج العلمى .

– معنى ذلك أن الكاتب لابد أن يكون موضوعيا وهو يكتب ، أى لا يتحزب لفكرة معينة ويخضع لإحساس معين .

– سأضرب لك مثلا بقصة بداية ونهاية ، ففكرة هذه القصة جاءت بسبب مجموعة من الناس كنت أبغضهم هم أبطال القصة ، عرفتهم فى صباى ، وكانوا مجردين من الحياء ، ويستولون على مصروفى ، مستغلين بؤسهم أو يحتالون على بشتى الطرق لأدفع لهم ثمن تذكرة الترام ، كنت أعلم أنهم

يستغلون عاطفتى للاستحواز على وعلى مالى القليل ، ولذلك فكرت فى كتابة قصة كوميدية أسخر منهم ، وأكشف عن روحهم الاستغلالية التى تبرر نفسها بالفقر ، ولكن عندما بدأت الكتابة ، أعملت عقلى ، وبدأت أنظر إليهم بأكثر من زاوية ، وكانت النتيجة كتبت مأساة . ومعنى هذا أن النظرة الموضوعية تقضى حتى على الميول الشخصية [٨] .

ويريد نجيب هنا أن يقول إن واقعيته لاتقوم على السرد ، ولا على حكاية ماشاهد أو ما جرب أو وقف عليه حكاية مطابقة ، أى منقولة نقلا حرفيا كالصورة الفوتوغرافية عن الطبيعة ، والحياة ، بل هو يحكى بتصرف أو يختار ، وأنه يقف من اختياره موقفا موضوعيا ، يعمل بالعقل ، ويطبق مقاييس العلم والتجربة العلمية وينتفع بالمعارف الإنسانية والطبيعية التى توصل إليها الإنسان حتى عصره ، وأنه يخضع بناء الرواية وتسلسل أحداثها لمقتضيات العلم إلى جانب مقتضيات الفن .

وربما ارتأى نجيب محفوظ أن كل المذاهب الفنية فى الحقيقة تنتهى إلى الواقعية ، فهو مقتنع فيما بينه وبين نفسه أنه واقعى مهما بدا فى كتاباته من سمات . ويؤمن أحد من لاحظ هذا فيه على قوله ، فيقول : « ونجيب محفوظ يستطيع أن يعجب بألوان متعددة من الأساليب والمذاهب الفكرية

والشخصيات ، وقلما رأيته يتعصب لرأى أو يهاجم رأيا ، ومن هذه الزاوية كون رأيه فى الأدب ، أو نظريته فى الأدب ، وهى نظرية شديدة التسامح ، تعقد مع كل المدارس الأدبية معاهدة صلح ، وهو متحمس لهذه النظرية ، حتى أنه أول ما يقابلك يقول لك اسألنى عن معنى الأدب فى ذهنى ، فإذا سألته انطلق يقول الأدب كله واقعى ، وإذا كان هناك اختلاف فى آداب زمن وآداب زمن آخر ، فيرجع لاختلاف اللغة العقلية فقط ، فالذى يختلف هو اللغة أو النظرة إلى الواقع ، أما الأدب فهو دائما يرجع إلى حقائق فى واقع الإنسان ، سواء كفرد أو كمجتمع ، فالأدب الإغريقى على هذا النحو واقعى . كل ماهناك أنه يتطلب لغة عقلية تتناسب والذين يخاطبهم ، فالناس أيام الإغريق كانوا يعتقدون بالآلهة والقضاء والقدر ، ولذلك أصبح لأدبهم الطابع الأسطورى ، ولكنه مع ذلك أدب واقعى ، لأنه يستند إلى الحقائق الإنسانية المعروفة فى هذا العصر » [٩] .

وأما ملامح هذه الواقعية عنده ، فسمات اتفق النقاد عليها وهى : طريقته فى السرد ، وتقديم التفاصيل المعبرة التى تساعد على رسم الجو الفنى ، وسوق الحوار فى انسياب متسق ، وإيراد اللمحة التى تضىء أو تثير الضحك .

ويرى مندور أن الكاتب الواقعى على هذا التقدير هو « الذى

يتخير من الناس ومن الأشياء ماله قيمة إنسانية أو فنية خاصة ، وهو لايجمع ألبوما متناثرا أو مفككا . بل يلتقط قسمات تتجمع لتكون كلا متجانسا ، أو ليضيء بعضها بحيث يتمخض موضوعه عن إيضاح غامض ، أو كشف مجهول أو خلق معدوم ، أصدق دلالة من واقع الحياة ذاتها ، لأنه لباب تلك الحياة ، وجوهرها ، وبذلك تخلو القصة من التفكك ، وتصبح وحدة عضوية قائمة على الاختيار الواعى الدقيق (١٠) .

ويرى ثالث أنه « إنما يتخير قطاعا إنسانيا يتجاذب مافيه من خيوط معقدة ومتشابكة ، ويحاول أن يستكشف لكيانها المعقد المتشابك معنى أو دلالة ، ويضطره ذلك إلى أن يعنى بكثير من التفاصيل الدقيقة ، وأن يطرق من الموضوعات المتشعبة ما يصل به إلى مفهوم عام للمجتمع أو الإنسان ، وهكذا يخطئ الكثيرون ممن يدرجون على إلحاقه بين الاتجاهين الطبيعى والواقعى ، مثل نجيب سرور (فى مجلة الثقافة الوطنية البيروتية) ، فما يأخذه من الوراثة لا يدع منها عاملا حاسما فى التطور ، وما يجتمع إليه من التفاصيل والدقائق الصغيرة لا يستهدف به الواقع طبق الأصل ، وإنما يضفى عليه دلالات خاصة فى حاجة إلى التأنى والتأمل واشتهرت بعض قصصه بأنها تؤرخ لمراحل مختلفة من حياتنا الاجتماعية . والحق أن كل عمل فنى يعتبر

مؤرخا لعصر صاحبه ، غير أن الملاحظة العميقة فى أدب نجيب أنه لم يقصد مقدما أن يؤرخ لمرحلة ما ، بقدر ما يريد أن يؤكد فكرة بين جوانحه ، لا تنفصل عن تجربة ذاتية تجد لها متنفسا ، إذا تجسدت فى قطاع إنسانى أو مرحلة زمنية [١١] .

تلك آراء من يرون فى كتابات نجيب محفوظ الواقعية وخاصة فى المرحلتين الأوليين من تطور فنه القصصى . وليس كل النقاد على هذا الرأى ، على اختلاف فى فهم لمعنى الواقعية كما رأينا ، بل ليس كل نقاده ممن يرونه واقعيا ، إذ يذهب أحدهم مثلا إلى القول بأنه ليس كاتبا واقعيا على الإطلاق ، وحجته فى ذلك أن الرجل يقدم نماذج بشرية فريدة ، قد لا يسهل العثور عليها فى الواقع ، فهى أقرب إلى الرومانسية فى تقديم هذه النماذج المثالية ، وفى تصويرها النمطى ، وإن كان يشبه إلى حد بعيد إميل زولا فى مذهبه الطبيعى .

ورآه لويس عوض كلاسيكيا فى بنائه الفنى ، وأحيانا أخرى ميالا إلى الرومانسية حتى مرحلة متأخرة من كتابته ، فى اللص والكلاب [١٢] .

ويذهب هذا الاختلاف حول اتجاه نجيب محفوظ بين المذاهب الفنية من أقصى الكلاسيكية إلى الواقعية أو الطبيعية ، مارا بالرومانسية ، يذهب به إلى القول بأنه لا يمكن وضع فى

هذا الكاتب فى قالب مجرد جامد من القوالب الفنية التى تعارف عليها النقاد فى العصور الحديثة ، ففى ذلك عند أحد النقاد إجحاف بالكاتب الكبير « فمما لاشك فيه أن نجيب محفوظ كاتب واقعى ، وهذا لا يمنعه مادامت المقتضيات الفنية تتطلب ذلك ، من أن يستخدم أكثر من أسلوب فنى فى الوصول إلى التعبير الذى يريد ، والصورة الفنية التى يهدف إليها . ويرى الناقد أن واقعيته « من النوع الراقى » - كذا - لأنه يحرص كل الحرص على أن يقدم صورة تفصيلية متساوية لكل من الواقع المادى والواقع النفسى ، مع ما يتطلبه هذا من قدرة فنية خارقة ، وتملك لزمام الصنعة » [١٣] .

ومن الملاحظ بصفة عامة أن نجيب محفوظ تطور فى فن كتابة القصة ، وتنقل به تطوره فى أدوار تحكمها ثلاث مراحل واضحة ، بدأها بالكلاسيكية المشوبة ، بروح الرومانتيكية ، فى قصصه التاريخى فى المرحلة الأولى من حياته ، وكان يروض الكتابة القصصية ، وزاده آنذاك من القصص الغربى الكلاسيكى ، إن طبيعة تلك المرحلة من كتابته كانت ربما تستوجب هذا الاتجاه ، من حيث القدرة الفنية وهو لايزال فى أول الطريق ، والحكاية هى الصورة الطبيعية الجارية للقصة ، وأسلوب السرد هو أقرب الأساليب وأبسطها .

ثم ينتقل إلى المرحلة الثانية ، وهى مرحلة الواقعية المشوبة بالرومانسية ، فنجيب محفوظ ربما كان رومانسيا بطبيعته وتكوينه ومزاجه ، فالرومانسية تجرى معه فى كل مايكتب ، وهى تكشف عن نفسها حتى فى أخريات كتاباته .

وفى المرحلة الثالثة والأخيرة يتحرر من الواقعية التقليدية إلى لون جديد من الكتابة يحاول فيه أن يأخذ ببعض الأساليب المتطورة فى الكتابة القصصية ، يتجه به أحيانا إلى الرمز ، وبناء أشكال جديدة متطورة ، يعتمد فيها على التكنيك المستحدث عند بعض كتاب القصة الغربيين ، الذين تجاوزوا مرحلة الشكل التقليدى فى القصة الواقعية .

ومن هنا يتضح أن نجيب محفوظ لم يلتزم فى الحقيقة مذهبا واحدا ، حتى فى المراحل التى يمكن أن يقال إن اتجاها بعينه غلب عليه لم يلتزم حدود ذلك الاتجاه أو المذهب فقد أخذ من كل ما يوافقه ، ويوافق موضوعه ، والمرحلة التى يكتب فيها .

* * *

بناؤه

لاشك أن نجيب محفوظ يعتبر من أكثر كتاب القصص العربية ، اهتماما ببناء قصته بناء هندسيا متكاملا ، وهو يعمل لكل قصة تخطيطا قبل بدء الكتابة ، ويختلف هذا التخطيط والبناء ويتفاوت باختلاف قصصه . ولكنه يعتمد على عناصر أساسية ، منها أن يرسم الملامح والحدود العامة لكل شخصياته ، ثم الخطوط التى ينبغى أن يسير فيها وفق الملامح العامة لها بحيث لا تتعداها ، ومن هنا جاء اتهامه بأنه يجعل منها أنماطا . ومن شخصياته نماذج أو صورا محددة المعالم ، فى حدود ذلك التخطيط تتحرك فهى قد تبدو متحررة ، متعارضة الألوان والسمات ، ويبدو وهو وكأنه محايد فى موقفه منها ، لا يتدخل فى تكوينها ومزاجها ، وإن بدت متعارضة تمام التعارض مخالفة لاتجاهه أو مذهبه ، وهناك مع ذلك خيوط خفية تنبع من مزاج واحد وتتحرك وفقا له .

ويعتمد كذلك فى تحريك الأحداث والسير بها إلى الأزمة أو العقدة ، على عناصر ، منها القوانين الاجتماعية ، والقيم السائدة التى تحرك الناس وتدفع بهم ، من حيث يدرون أو لا يدرون ، إلى مصائرهم ، وهو باعتباره صاحب مزاج فلسفى ، لا يؤمن بالغيبيات كمسببات وحدها للأحداث ،

أو مسيرات للأفراد والجماعات ، بل هناك قوانين وأسباب ومسببات أخر .

ومع ذلك فهو لا يهمل القدر عاملا من عوامل الحدث ، لأنه يعمل فى الحياة ويؤمن به الناس ، وخاصة فى البيئة المصرية التى صورها ، وأكثر المصريون قدريون ، يسلمون للقدر ، ويؤمنون بأن ماكتب على الجبين لابد وأن تراه العين .

ويشترك فى إيمانه بعنصر القدر وتحريكه للأحداث ، مع كثيرين غيره من الكتاب المصريين ، وإن كان اعتماد عليه كما قلت أقل بكثير .

ويحدثنا إدوار الخراط عن العنصرين فى عالمه ، فيراهما فى أولى قصصه التاريخية ، ففى رواية « عبث الأقدار » التى استلهم أحداثها من تاريخ مصر القديمة (كتبها سنة ١٩٣٩) نرى القدر المكتوب والنافذ الكلمة ، أو بالأحرى قصة الإنسان الذى يتحدى الجبرية المفروضة عليه ، وهى القوة العليا المطلقة الكلية التى تحدد فى النهاية مسار حياته .

وتتصل القدرية فى أعماله بالمصادفة والمفاجأة ، من حيث لا يحسب إنسان ولا يتوقع حدوث القضاء . وبالقضاء أو وقوعه تنقلب الأحداث ، أو تتحول مساراتها تحولا أساسيا .

ويصاحب عنصر القدر عنصر الزمن وحتميته ، ونرى ذلك

بوضوح فى ثلاثيته ، إذ الزمن أو التطور شبه الحتمى يعمل عمله ، فيقتلع كثيرا من التقاليد التى كانت تبدو راسية ، ويقوض صروحا كان يظن بها الرسوخ والشموخ .

ويقول نجيب محفوظ فى حديث له لمجلة آخر ساعة « إن بطل بين القصرين هو الزمن ، فكل شىء فى بين القصرين وقصر الشوق والسكرية يتغير بحكم الزمن » [١٤] .

ومن عناصر القدر والزمن وحتمية التاريخ وصراع الإنسان فى الحياة ضدها تنتج المأساة عنده وتستمد عناصرها ، فهذا القدر يتدخل بصورة غريبة فى حادثة مثل مقتل فهمى المفاجئ مثلا برصاص الانجليز فى مظاهرة سلمية ، بينما يحمل فى عناد سعيد مهران بطل اللص والكلاب على أن يقلب حياته ، ويحول من اتجاهه ، فبعد أن يكون مطاردا الزوجة وصديقه الذى خانه معها ، يصبح هو مطاردا من البوليس والعدالة والمجتمع .

وصراع شخوصه مع الزمن بين فى شخصية أحمد عبد الجواد ، والأنماط الشبيهة فى قصصه الأخرى ، فهو يتمسك بتلابيب الشباب ، ولايعترف بالسن ، ولكن يغلبه فيصرعه آخر الأمر داء أكبر .

وظلال المأساة الإنسانية تبدو فى بعض قصصه قاتمة غاصة بالفواجع ، ونراه يقسو عليهم مع القدر ويرهقهم عناء . ويتكئ

على أبناء طبقته الوسطى ، فكل بطل منها يلتقى ضروبا من العذاب فى سعيه للخروج عن حدودها أو قيودها أو قيمها الاجتماعية التى تؤمن بها . وربما كان الثمن فادحا يكلف الحياة ، كعشرات من أبطاله الذين لقوا حتفهم .

أو يكلف الضياع وهو ضرب آخر من الموت ، ويكون ضياع الشرف ببيع الجسد فى سوق الهوى عند بعض بطلاته ، أو بيع الفكر فى سوق النفاق ، وبيع الكرامة فى سوق الزلفى والوصول .

ويمكن الاتجاه لهذا أن يكون واقعيا متشائما ، لا واقعيا متفائلا ، فالتشاؤم والنظرة السوداء تطبع أعماله قبيل الثورة وبعدها ، وربما بدت فى خلال هذا التشاؤم خفقات أمل ، لكن السواد يغمها ويخنقها .

يقول لويس عوض فى نقد « اللص والكلاب » : « فهل رأيت تشاؤما أكثر من هذا التشاؤم الذى تفصح عنه قصة اللص والكلاب ؟ أنا ما رأيت تشاؤما أكثر من هذا التشاؤم إلا فى قصص دستويفسكى وبلزاك ولا تستكثر على نجيب محفوظ صحبته لدستويفسكى وبلزاك ، فهو أخ لهما صغير ، مهما اختلف عنهما فى منهج فنه وفى صورة فنه »[١٥] .

د. محمد زغلول سلام

(مصر)

هوامش :

(١) راجع مقال إدوار الخراط عن « عالم نجيب محفوظ » بمجلة المجلة ومقال محمد جعفر نجيب محفوظ الكاتب الذى آمن بالواقع والتاريخ بجريدة الجمهورية عدد ١٠/١٢/١٩٦٢ م .

(٢) مقال أحمد عباس صالح عن نجيب محفوظ بالجمهورية ٢٨/١٠/١٩٦٠ .

(٣) لويس عوض فى الأهرام ١٦ مارس ١٩٦٢ وضمنه كتابه « دراسات فى النقد الأدبى » .

(٤) من حديث أجراه منه أحمد عباس صالح (الجمهورية - ٢٨ - ١٠ - ١٩٦٠) .

(٥) من الإدباء المعاصرين للدكتور طه حسين ص ٨٠ .

(٦) أزمة الجنس فى القصة العربية لغالى شكرى ص ١٨ .

(٧) أزمة الجنس ص ١٨ .

(٨) الجمهورية عدد ٢٨/١٠/١٩٦٠ م .

(٩) محمد جعفر فى مقال بعنوان « نجيب محفوظ الكاتب الذى آمن بالواقع والتاريخ » جريدة الجمهورية ١٠/١٢/١٩٦٢ م .

(١٠) الدكتور محمد مندور فى « قضايا أدبية » ص ٤٠ وهو فى هذا يأخذ برأى تشارلز فى القصة راجع فنون الأدب .

(١١) راجع أزمة الجنس فى القصة العربية ص ١٨ .

(١٢) مقال بالأهرام ١٦/٣/١٩٦٢ م .

(١٣) الجمهورية عدد ١٠/١٢/١٩٦٢ م .

(١٤) آخر ساعة عدد ٩/١٠/١٩٥٧ م .

(١٥) الأهرام ١٦/٣/١٩٦٢ م .

الرواية واجيالها فى مصر
دراسة فى علم اجتماع الأدب

المحتويات

ب - رفض محددات النظرية الثقافية .

حـ - رفض التداعى الزمنى .

د- رفض المتغير السياسى .

هـ - مفهوم « رؤية العالم » كمعيار مقترح للتصنيف .

ثانيا : المحددات المنهجية :

(١) الضوابط المنهجية فى دراسة أجيال الرواية .

(٢) مراحل التحليل المنهجى .

(٣) مشكلات التحليل .

ثالثا : تخطيط أولى لتصنيف الأجيال الروائية فى مصر :

(١) تقويم نقدى للمحاولات السابقة .

(٢) اعتبارات أولية بشأن التصنيف .

(٣) التصنيف المقترح :

أ - جيل الرؤية المراوحة .

ب - جيل الرؤية الوجدانية .

جـ - جيل الرؤية المأساوية .

د - جيل الرؤية المتسائلة .

المقدمة

تمثل هذه الدراسة محاولة لتثبيت بعض النقاط حول مسألة الأجيال الروائية فى مصر ، وهى بهذا لا تدعى لنفسها تكاملية أوقدرة على استيضاح هذه المسألة برمتها ، بل قصاراها مجموعة من الملاحظات ، وطرح عدد من التساؤلات ، التى تمس أطرها المعرفية والمنهجية والتطبيقية .

وثمة اعتبارات بعينها يمكن تسجيلها فى البداية ، ونحن بصدد دراسة الأجيال الروائية فى مصر ، على النحو التالى :

(١) إن اتجاهات دراسة الأجيال الأدبية على ندرتها ، هى فى الواقع اتجاهات تعكس ثقافة دارسيها أنفسهم . وعلى هذا يجب ألا تؤخذ هذه الاتجاهات أو نتائجها المرتبطة بها أخذا مطلقا دون اختبار أو فحص ، سواء فى أطرها النظرية أومحدداتها المنهجية ، أو تطبيقاتها الواقعية ، وإن كان هذا لا يعنى عدم دراستها أو الاطلاع عليها ، قدر مايجب أن نكون على دراية بمصادرها ، وديناميه توجهها ، ومن ثم اختبارها .

(٢) إن تصنيف الأجيال الروائية وتحديد معطيات وملامح كل جيل منها ، أمر فى غاية التعقيد والصعوبة . فإضافة إلى مدى مصداقية مفهوم « الجيل » كأداة تحليلية منهجية ، هناك الكثير من العقبات الأخرى . ورغم ذلك ، فإن القيام بمثل هذا

التصنيف لايعد عملا اعتباطيا ، خاصة مع عدم كفاية الإشارة إلى تعاقب اتجاهات وظيفية : الرواية التعليمية ، رواية التسلية والترفيه ، الرواية الفنية . أو توارد لاتجاهات مذهبية : الرومانسية ، الواقعية ، التجريبية . . كى ندعى إمكان التأريخ الموضوعى لهذا الجنس الأدبى .

(٣) إن التأثيرات الاجتماعية والتيارات الفكرية والمدارس الأدبية ، التى تشارك فى صياغة فكر كل جيل وحساسيته الأيديولوجية والجمالية ، لايكاد يمكن حصرها بين ماهو قديم منها وماهو جديد . . بين ما هو موروث وما هو مجلوب ، إضافة إلى تعدد مصادر التأثير ، من فلسفة وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وفكر سياسى .

(٤) إن اللغة الروائية ، والمناخ الاجتماعى ، وجمهور القراء ، والوسائل الفنية ، والجماعات الوسيطة ، ونمط البناء الجيلى ، تمثل فى كليتها مؤشرات لتصنيف رؤية كل جيل روائى ، وهى التى تتفاعل مع أذهان المبدعين الروائيين ، ومع نوعية وعيهم بظروف حياتهم العامة والشخصية ، لكى تتخلف فى النهاية حساسيتهم الخاصة ، أى طريقتهم فى الإدراك ، وفى التعبير ، وفى البناء .

طبقا لهذا يمكننا أن نحدد أهداف الدراسة على النحو التالى :

(١) معرفيا : تأسيس مدخل سوسيولوجى منظم لفهم ظاهرة الأجيال الأدبية بشكل عام ، والأجيال الروائية فى مصر بالأخص ، عبر التعرف على طبيعة العلاقة بين هذه الأجيال من حيث نشأتها وتطورها ومحتواها ، وبين التطور الاجتماعى الذى شهده المجتمع المصرى .

(٢) منهجيا : التعرف على كفاءة مفهوم « الجيل » ، كأداة تحليلة منهجية يمكن استخدامها فى التاريخ الأدبى ، وذلك عن طريق اختباره كمؤشر يمكننا أن نستخدمه فى التعبير عن وجود هذه الأجيال . وكمجال ، يمارس من خلاله تأثيره فى العمل الإبداعى الروائى ، وكوسيلة يستطيع بها الباحث فى تاريخ الرواية بمصر ، أن يستدل به على اتجاهاتها فى مقارنة الحاضر بالماضى .

(٣) تطبيقيا : من حيث إنها تتيح فرصة فهم أكثر جدة لدراسة الرواية فى مصر ، بواسطة الكشف عن الحساسية الأيديولوجية والجمالية ، التى تميز كل جيل من أجيال الروائيين .

وطبيعى القول إن المدرسة قد واجهتها صعوبات حدت من تحقيق أهدافها بصورة مرضية ، يمكن الإشارة إليها فيما يلى :-

(١) عدم تحديد المفاهيم والمصطلحات الخاصة بمثل

موضوع الأجيال الروائية تحديدا واضحا . ذلك أن هذه المفاهيم والمصطلحات مازالت مثار مناقشات فائضة فى أوساط دارسى هذا الموضوع ، وذلك بسبب حداثة عهد الاهتمام به .

(٢) النقص البادى فى الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع فى مصر ، خلال دراسات غير متعلقة تعد على أصابع اليد الواحدة .

(٣) بعض صعوبات منهجية تتمثل فى تصنيف الأجيال الروائية ، ومدى صدق المحطات والأسس المرتبطة بهذا التصنيف .

(٤) القصور فى البيانات المتاحة المتصلة بتاريخ الرواية ومبدعيها ، بسبب ندرة البيانات والوثائق المتعلقة بها ، وهو ما يترك مجالا للتقدير فى أحيان كثيرة .

رغم هذه الصعوبات ، وفى محاولة لتحقيق أهداف الدراسة ، فقد قمنا بتقسيمها إلى ثلاثة أقسام : أولها ، يتضمن الإطار النظرى بدءا من التعريف بمفهوم « الجيل » ، مرورا بتقديم ديناميات تصنيف الأجيال الروائية ، وانتهاء باستخلاصات ومواقف أساسية . ويعالج ثانيها مشكلات الأساليب والضوابط المنهجية فى دراسة أجيال الرواية أما القسم الثالث والأخير فيقدم تخطيطا أوليا لتصنيف الأجيال الروائية فى مصر .

أولا : الإطار النظرى

(١) التعريف بمفهوم « الجيل الأدبى » :

ثمة مناقشات عديدة أكدت أن التعامل مع هذا المفهوم فى دراسات التاريخ والنقد الأدبى يعتمد تسطيح الظواهر الأدبية ، وعدم دقة تقويمها ، على اعتبار أنه مفهوم سائد ومطلق .

وفى هذا الصدد ، يرى زكى نجيب محمود أن : « فى مصر بدعة أدبية لا أعرف لها نظيراً فى الآداب الأوربية وهى أن يقسموا الأدباء إلى شيوخ وشباب على أساس الأعمار .. وكأن الأمر يستقيم بين أيدينا ، لو فهمنا الشباب والشيخوخة فى الأدب بمعنى آخر ، فشيوخ الأدب هم من ساروا على نهج معين فى فهمهم للأدب ، وفى معيارهم للإبداع الأدبى والفنى . حين يكون ذلك النهج قد استقرت به القواعد منذ حين ، ولا فرق عندئذ فيمن ينهج هذا النهج ، بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم شيوخ فى الأدب لأنهم يلاحقون الزمن من قفاه ، ويتأثرون بالسلف فى الأهداف والوسائل ، وشباب الأدب هم من خلقوا مدرسة جديدة ، بها يناهضون النهج القديم السائد ، ولافرق عندئذ بين من تقدمت بهم السن أو تأخرت ، فكلهم (شباب) فى الأدب نبات جديد تتفتح أكمامه للشمس

والهواء . إن أدباء الابتداع فى الأدب الانجليزى القرن التاسع عشر – مثلا – كانوا فى مجرى الأدب شبابا نضرا ، تتفجر الحياة الجديدة من سطورهم ، ولسنا نسأل بعد ذلك كم كان عمر وردزوورث حينئذ ، أو عمر كولردج – فليكن عمره مايكون فى حساب السنين لكنه شباب فى خلقه وإنتاجه »[1] .

إن ما أطلق عليه زكى نجيب محمود هنا (بدعة) ، قد يوعز إلى سيطرة نمط خاص من العلاقات العائلية التى تسود ولم تزل – فى المجتمع المصرى ، والتى تتخذ شكل عرفان من الصغار نحو الكبار إن فى العائلة أو فى المجتمع ، كوسيلة أساسية تلجأ إليها الثقافة التقليدية لضبط التغيير ، والمحافظة على استقرار النظام الاجتماعى الراهن ، الذى هو بدوره مبنى على النمط السائد ، فى تركيب العائلة وفى توزيع الثروة ، والسلطة والمكانة الاجتماعية فى المجتمع المصرى . ومن ثم ، فلأن هذا النمط غير موجود فى المجتمعات الأوربية ، فبدعة تقسيم الأدباء إلى شباب وشيوخ ، قد تكون غير متوافرة فى الآداب الأوربية .

رؤية قدمها لوكاش G.lukacc وطورها بـــــعده جولدمان L. Goldmann تعتمد فى دراستها للمبدعين على القوى الاجتماعية والطبقات الاجتماعية ، التى ينتمون إليها ويرتبطون بأيديولوجيتها ، بوعى أو بغير وعى .

وفى هذا يرى لوكاش أن محاولات دراسة تاريخ الآداب عبر الأجيال ، تعمد إلى التمويه فى محاولة إخفاء مقولة ارتباط هذا التاريخ بالطبقات الاجتماعية Social classes ، ومن ثم اخترعت ما اصطلحت عليه « بالجيل » Generation ، وهو مصطلح يرفضه العلم أصلا لأنه مبهم ، ولأنه يمثل أداة انطباعية ممزوجة بانتقاء نظرى وخداع زمنى ، ومن ثم فإن معقولية الصدق فيه نسبية ومشروطة فى آن واحد ، مما ينبو بها عن العلمية [٢] كذلك يلاحظ تلميذه لوسيان جولدمان أن تفسير أو تعليل الظاهرة الأدبية بحياة جيل ما ، على مستوى المجتمع الشامل - وهو تفسير شائع تفسير شديد الغموض ، وقليل الدقة . وقد أوضح جولدمان أنه كلما تعلق الأمر بالبحث عن بناء تحتى لتيار أدبى ، وصلنا ، لا إلى جيل ، أو أمة بل إلى طبقة اجتماعية ، وما لها من علاقات مع المجتمع [٣] .

ورغم ذلك ، مازال مفهوم الجيل على ألسنة مؤرخى الأدب ونقاده ، ومازال هناك مثل هنرى بير H.beyre من حاول تصنيف الأدباء حسب الأجيال التى ينتمون إليها ، بهدف البحث عن القوانين التى تحكم عملية تعاقبها [٤] .

ويزيد من صعوبة الأمر ، أن الاختلاف لا يظهر فقط فى مدى مصداقية المفهوم ، وإنما يرتبط كذلك وبنفس القدر بدراسة

ظاهرة تعاقب الأجيال ، والتى يراها البعض علاقات قطع ، ويراها آخرون علاقات ممتدة متنامية ، عبر عبد الحكيم قاسم عن هذه الأخيرة بقوله : « إن حركة الأدب المصرى سائرة نحو اكتشاف حقائق الحياة المصرية ، ومع كل جيل يزداد وعى الكاتب بحقائق هذه الحياة . . قد نختلف حول عظمة التعبير عن التجربة عند هذا الكاتب أو ذاك ، ولكنا نظل على يقين بأن جيلا ما دون شك أعظم وعيا بالحياة من الجيل الذى يسبقه » (٥) .

والواقع فإن مصدر هذا التناقض كله يمكن أن يوعز إلى الاختلاف الشائع حول تحديد طبيعة الأدب وعلاقته بالتاريخ ، وبالحياة الاجتماعية وبالمناهج العلمية ، وحول طبيعة الأهداف المتوخاة من دراسة الأدب وتاريخه ونقده بصفة عامة ، وهو اختلاف واسع وعريض ، يأخذ طبيعة إشكالية قائمة ، يواجهها كل باحث بمنهج خاص يقترحه لها من وجهة نظر معينة ، تظل فى النهاية مرتبطة بعدد من الاعتبارات المبدئية ، والرؤى الأيديولوجية .

على أية حال ، قد تمثل محاولة تعريف مفهوم « الجيل » مقتربا أوفى لتحديده ، وفى المعجم العربى ، يقصد بالجيل كل صنف من الناس « فالترك جيل ، والصين جيل ، والعرب جيل والروم جيل (٦) ، وذاك معنى يقترب إلى حد بعيد من مفهوم الجماعة » .

وفى حديث سعد بن معاذ : « ما أعلم من جيل أخبث منكم » يعنى الجيل هنا الأمة ، وقيل إن كل قوم لهم لغة خاصة بهم يسمون جيلا .

ويبدو أن دلالة كلمة « جيل » على أبناء عصر واحد أو فترة زمنية معينة إذا قيسوا بآبائهم أو أجدادهم ، لم تكن معروفة عند معظم اللغويين إلا فى فترة متأخرة ، ومع ذلك نجد ابن خلدون فى مقدمته يشير إلى أن المجتمع يستمر ثلاثة أجيال ، وكل جيل يستغرق أربعين عاما . فالمجتمع يعيش بين مرحلتى البداوة والحضارة مائة وعشرين عاما ، يبدأ بعدها دورة أخرى تمر بنفس المراحل ، التى تستغرق كلها ثلاثة أجيال .

وقد استخدم ابن خلدون كذلك كلمة الجيل بمعنى « الشعب » وهو ماتبينه من عناوين فصوله فى المقدمة : « فصل فى أن أجيال البدو والحضر طبيعية » و « فصل فى أن جيل العرب فى الخلقة طبيعى » (٧) .

ويختلف تقدير طول الجيل تبعا لاختلاف الأهداف والظروف ، ففى الدراسات السكانية يقدر بخمسة وعشرين عاما ، بينما يقدر فى التاريخ العام باثنين أو ثلاثة وثلاثين عاما . والأرجح أن الفترة الثانية الطويلة ، أكثر ملاءمة لوقائع الأحداث العامة ، بينما الفترة الثانية القصيرة تنسجم مع الوقائع البسيطة للاستبدال البيولوجى .

وفى الدراسات الاجتماعية لاحظ سولافى G. Soulavie وبنلو Benloew من كتاب القرن الماضى ، أن معدل طول الجيل يقدر بخمسة عشر عاما ، وهو نفس مالاحظه هنرى بير فى دراسته لأجيال الأدباء الأوربيين ، خلال الفترة بين عامى ١٤٩٠ - ١٩٤٠ ، وإن رأى أنه تظهر من آن لآخر أجيال قصيرة ، طول الواحد منها عشر سنوات عندما تتطلب طبيعة العمل ذلك ، حيث : « هناك عهود ضعيفة أو سيئة التحديد . . وعلى العكس من ذلك ، هناك عهود غنية غزيرة المادة ، تتأجج فيها العواطف وتستثار الأفكار وتستغل حماسة الناس إلى أبعد الحدود » [٨] ، وهو ما رآه بعده الناقد الانجليزى هربوت ريد H.Read ، موعزا إمكانية ذلك إلى وجود : « وحدة معينة فى مجال تطور الفن ، بحيث كان المؤرخون يتمكنون أن يتتبعوا من جيل إلى جيل تطورا متماسكا » [٩] .

ويستخدم علماء الإنسان والمجتمع كلمة جيل بمعان متعددة ، فالجيل عند الأنثروبولوجيين مجموعة من أعضاء جماعة ، يعدون أنفسهم إزاء الآخرين معاصرين بعضهم لبعض ، أو ينظرون إلى أنفسهم على أنهم فى نفس الدرجة ، قياسا إلى جد واحد مشترك انحدروا منه . وهذه هى القاعدة المتبعة لدى معظم المجتمعات البدائية Primitive Societies التى

تقسم الأفراد إلى رمز وجماعات على أساس العمر ، أو مايطلق عليه الانثربولوجيون « نظام طبقات العمر » .

ويتحدث الانثروبولوجى الانجليزى ايفانزبرستشارد E.Pritchaed عن هذا النظام فى مجمتع النوير Nuer بقوله : « إن كل فرد من الذكور فى هذا المجتمع ، لكى ينتقل من مرحلة الصبا Boyhood إلى مرحلة الرجولة Manhood ، فعليه أن يمر بما يطلق عليه « شعائر التكريس Ritvalrites » ، حيث يتم قطع جبهته من الآذن اليمنى لليسرى ست مرات ، بواسطة سكين صغير ، ومرور الفتى بهذه الشعائر يعنى أنه قد صار رجلا ، يحق له الاشتراك فى الحروب ورعاية الماشية ، ومغازلة الفتيات ، وغشيان حفلات الرقص والزواج ، كما أن سلوكه يتمدد تجاه زملائه من أفراد الطبقة ، وكذلك تجاه غيره من أفراد الطبقات الأخرى »[(١٠)] .

ولدى الأنثروبولوجيين أيصلح الجيل كوحدة لقياس الآماد أكثر من القرون ، وذهب بعضهم مثل كروبير A.Kroeber ورتشارد دسون J.Reichard son إلى المقابلة بين تعاقب الأجيال وتقابل الانقلابات فى الأزياء والمودات ، فلاحظنا أن ذوق الأجداد فى الملابس والأثاث يرفضه جيل الأبناء ، ولكنه يعود فيلاقى رواجا عند جيل الأحفاد ، وذلك فى دراستهما الشهيرة

حول أزياء السيدات منذ منتصف القرن السابع عشر حتى منتصف القرن العشرين [١١] .

أما فى علم الاجتماع ، فثمة إمكانية فهم أوضح لمفهوم الجيل توفرها مقدمة ابن خلدون سيما نظريته فى تعاقب الأجيال .

ويرتبط مفهوم ابن خلدون للجيل بنظريته فى الدولة عامة ، أى أنه يرتبط بجملة المفاهيم التى دار حولها تفكيره ، وهى البداوة ، والحضارة ، والملك ، والعصبية ، والموطن .

وينبغى ألا يظن هنا أن مفهوم الجيل يقع على هامش النص الخلدونى ، فهو يشكل أحد المفاهيم الأساسية التى بنى عليها ابن خلدون فهمه للسياسة والتاريخ . وعلى مايرى ، تتغلب الصيغة البيولوجية لتعريف الجيل عنده ، حيث هو « عمر شخص واحد من العمر الوسط ، فيكون سن الأربعين الذى هو انتهاء النمو والنشوء إلى غايته » [١٢] . فعند الأربعين يبلغ الفرد أشده وفقا للآية التى يوردها : « حتى إذا بلغ أشده وبلغ أربعين سنة » . وفى مدى أربعين سنة يتحقق فناء جيل ونشأة جيل آخر ، كما يستدل ابن خلدون أيضا من الآية التى تتحدث عن التيه ، الذى وقع فيه بنو اسرائيل ودام أربعين سنة وطبقا لابن خلدون ، فإنه إذا كان المدى الزمنى للجيل يتحدد باعتبارات

بيولوجية تتعلق بالمرحلة التى يقف عندها نمو الكائن الحى ، فإن لكل جيل مميزات أخلاقية وعقلية ، تميزه عن غيره ذلك أن كل جيل يمثل طورا من أطوار العمران وحالة من حالات الاجتماع ومرحلة فى سيرورة العصبية والقوة . إنه جزء من الدورة المغلقة التى يتبعها تطور المجتمع ، ومحطة فى الوجهة التى تسلكها الدولة فى منشأها ومآلها .

وإذا كان ثمة تعاقب بين الأجيال ، فإن هذا التعاقب لا يعقل إلا من خلال هذه الوجهة وتلك الدورة ، أو بالأخرى إن هو إلا تعبير عن حركة المجتمع ذاته ، وهو ما عبر عنه ابن خلدون تعبيرا ناصعا بقوله : « اعلم أن اختلاف الأجيال فى أحوالهم ، إنما هو اختلاف حالاتهم من المعاش » [١٣] لذا فإن مفهومه للجيل يتضح فى معرض حديثه عن مصير الحسب وعمر الدولة وأطوارها .

فبالنسبة إلى « الحسب والمجد » [١٤] ، فإن نهايتهما فى أربعة آباء أو أجيال هى عبارة عن وصف خلال عقلية وخلقية أربع : فالجيل الأول هو « بانى » المجد ، ومن صفاته « العلم » و « الحفاظ » على الفضائل الأصلية ذلك أن « بانى المجد عالم بما عاناه فى بنائه ومحافظ على الخلال التى هى أسباب كونه وبقائه » [١٥] ، والثانى « مباشر » للأول وهو « مقصر » عنه

تقصير السامع بالشيء عن المعانى له « والثالث « مقلد » للثانى ، وهو مقصر عنه « تقصير المقلد عن المجتهد » والرابع يقصر عن السابقين بالكلية ومن صفاته « الإضاعة » و « التوهم » : « فإذا جاء الرابع أضاع الخلال الحافظة لبناء مجدهم واحتقرها وتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف » (١٦) .

وبالنسبة إلى عمر الدولة ، ثمة أجيال أربعة تستغرقها الدولة ، وهى عبارة عن وصف حالات اجتماعية وخلقية أربع هى : جيل « البداوة » ويتميز بالشظف والبسالة وسور العصبية والاشتراك فى المجد . الجيل الثانى : وهو جيل « الانتقال » من البداوة إلى الحضارة ويتميز بالترف والاستكانة وانكسار سورة العصبية والخضوع ، إلا أنه « يبقى لهم الكثير من ذلك بما أدركوا الجيل الأول ، وباشروا أحوالهم وشاهدوا اعتزازهم وسعيهم إلى المجد » .

الجيل الثالث وهو جيل « الحضارة الخالصة » ويتميز بالتفنين فى الترف وسقوط العصبية ونسيان الحمية والتلبيس والتمويه والاستظهار بالموالى . الجيل الرابع وهو جيل انقراض الدولة (١٧) .

وبالنسبة إلى أطوار الدولة يعرض ابن خلدون أطوارًا خمسة ، تصف خمسة أدوار قيمية واجتماعية وبالأخص

سياسية . الأول هو طور الظفر والمساواة فى اكتساب المجد والمدافعة وجباية الأموال . والثانى هو طور الاستبداد والانفراد بالملك وكبح العصبية ومغالبتها . والثالثة وهو طور « الفراغ والدعة لتحصيل ثمرات الملك من تحصيل المال وتخليد الآثار » .

وفى هذه الأطوار الثلاثة كلها يتميز أصحاب الدولة باستقلال الرأى وبناء العز وتوضيح السبل لمن سيأتى بعدهم . والرابع هو طور « القناعة والمسالمة » ويتغلب فيه « تقليد » الماضين و« اتباع آثارهم و « اقتفاء » طرقهم ، والخامس هو طور الإسراف والتبذير ويتميز فيه صاحب الدولة « بالاتلاف » والاعتماد على « البطانة » و « التخاذل » و « تخريب » ما أسسه السلف و « هدم » مابنوه » [(١٨)] .

وهكذا فإن تناول ابن خلدون للجيل ، سواء تم من زاوية معرفية أو سوسيولوجية أو سياسية أو قيمية ، فإن تعاقب الأجيال لديه ، يعكس فى النهاية الحالات المختلفة التى يمر بها المجتمع ، وذلك وفقا لحركة تبدأ إلى الأمام ثم تنتهى قطعا إلى التخلف والتأخر والانحلال والتفكك ، وذلك على نمط حركة الأجسام الحية .

أما فى تراث علم الاجتماع الغربى ، فالواقع أنه لم يقصد

فى بدايته لدراسة ظاهرة الأجيال ، وإن جاء الحديث عنها فى بعض الكتابات المبكرة بشكل مضمن ، عبر دراسته لمشكلات التنشئة الاجتماعية Socialization والحراك الاجتماعى Socialmobility .

وتسترعينا هنا بالذات كتابات ديركايم E.Durkheim التى أنكرت أن عملية تطور الأجيال ، تصدر عن ظاهرة نمو الذات ، وعززت الرأى بأن نموها يحدث داخل بناء اجتماعى تتفاعل فيه مع الجماعات والنظم الاجتماعية الأخرى ، وأنها من ثم محصلة عملية تكيف اجتماعى وثقافى .

ويزيد عالم الاجتماع الأمريكى المعاصر تالكوت بارسونز T.Parsons المسألة وضوحا ، حين اهتم بدراستها كظاهرة اجتماعية ، ولم ير أنها قاصرة على علم النفس التحليلى Analytic psychology أو علم النفس الاجتماعى Social psychology ، بل اعتبرها مجالا هاما من مجالات علم الاجتماع ، عبر رابطة من البناء الاجتماعى والشخصية ، بهدف استيضاح الفروق الاجتماعية بين الأجيال ، وملاحظة مدى أثر جيل الآباء على جيل الأبناء ، ومدى تغير المكونات الاجتماعية لشخصية كل جيل ، وتباين السلوك بين الأجيال لإثبات اختلاف السلوك الاجتماعى من طور إلى طور ، ومن جيل لجيل داخل

البناء الواحد ، ومن بناء لبناء [١٩] ، مستخلصا من ذلك تعريفا لمفهوم الجيل حدده بأنه : « نسق اجتماعى متميز » ، يتضمن مجموعة من الأشخاص تربطهم علاقات اجتماعية ، ويشغلون مراكز اجتماعية ، ويتبادلون آداء أدوار معينة فى المواقف الاجتماعية المختلفة » [٢٠] .

ويشير محمد الجوهرى إلى ظاهرة الحراك الجيلى Intergen erationalmobility بين الآباء والأبناء ، ملاحظا أن الدراسات السوسيولوجية المعاصرة فى مجال الحراك ، تجعلنا أكثر حذرا فى اعتمادنا على التصورات النمطية المرتبطة بالحراك مستخلصا أن كل نوع من أنواع الحراك ، قد يأخذ شكلا صاعدا Upward مرة وهابطا Downward أخرى ، نتيجة اختلاف ظروف البناء الاجتماعى [٢١] . هذا إضافة إلى ما قدمه كارل مانهايم K.Mannheim فى موضوع الصراع بين الأجيال ، مفرقا بين مفهومى « الصراع داخل الجيل الواحد » - Intra Generational والصراع بين الأجيال .

إجمالا ، يستخدم علم الاجتماع مفهوم « الجيل » للإشارة إلى عدة معان ، فهو قد يعنى كافة أعضاء المجتمع ، الذين ينتمون إلى أصل قرابى مشترك ، ويمثلون جماعة عمر واحدة ، أو كافة أعضاء المجتمع الذين ولدوا فى فترة متزامنة ، لكن لا تربطهم روابط قرابية أو فترة زمنية معينة ، تفصل بين أعضاء

المجتمع الذين ولدوا فى فترة واحدة ، وبين الجيل التالى لهم ، وتقدر هذه الفترة بحوالى ثلاثين سنة [٢٢] .

* * *

(٢) الجيل الأدبى فى المنظور السوسيولوجى :

يوجد فى كل مجتمع علاوة على الطبقات الاجتماعية Social Classes الرئيسية والفرعية ، شرائح أو فئات اجتماعية Social Stratums ، وهذه الفئات عبارة عن جماعات من الناس تتميز عن الطبقات ، من حيث إنه لا تجمعهما علاقة موحدة بوسائل الإنتاج ، وأن أفرادها ينتمون إلى طبقات مختلفة ، من مثل الشباب والنساء ، والمثقفين ، والموظفين ، وغيرهم وهى بذلك تمثل أحد جوانب التباين البنائى فى المجتمع .

ويرى انطونيوجرا مثى A.Gramsci أن الأدباء لا يكونون طبقة اجتماعية فى حد ذاتهم ، فيما ينتمون إلى طبقات مختلفة . بل فئات مرتبطة حسب درجات مختلفة بإحدى الطبقات [٢٣] .

ولكن ، ماذا يعنى مفهوم الجيل الأدبى ؟

أن فرانسو منترى F.Mentre يعرفه ، بأنه مجموعة متقاربة الأعمار من مبدعى الأدب ونقاده وقرائه ومتذوقيه ، عاشوا فى فترة زمنية معينة ، وتمايزوا عن غيرهم بملامح جمالية وفكرية محددة .

ويسترعى الانتباه فى هذا الصدد ، تضارب استخدامات هذا المفهوم ، حيث هناك من يأخذ بالتصنيف العائلى فيتحدث عن جيل الشيوخ وجيل الشباب وآخر يأخذ بالتصنيف المذهبى فيتحدث عن الجيل الكلاسيكى والجيل الرومانسى والجيل الواقعى ، وهناك أيضا من يأخذ بالتصنيف الفنى فيتحدث عن جيل الرواد وجيل الناشئة .. كل ذلك دون محاولة متكاملة لسبرغور هذه المسألة ، عن طريق تحديد الأسس والمحطات التى سمحت بتعدد هذه التصنيفات ، وأيها أكثر موضوعية وقابلية للاستخدام .

وعلى قصر عمر مبحث علم الاجتماع الأدبى Sociology of literature ، يعد منترى أول من عرض بشكل منهجى لموضوع الأجيال الأدبية ، وذلك فى كتابه « الاجـــــيال الاجتماعية » Le qenerations literatures ، غير أن الفضل يعود إلى ألبير تيبودى A.Thibaudet الذى قدم ثبتا لأجيال الأدباء الفرنسيين ، فى دراسة له عن تاريخ الأدب الفرنسى ، منذ نهاية القرن الثامن عشر ، والتى ظهرت عام ١٩٣٧ م.

بعده قدم هنرى بير H.Peyre فهرسا كاملا عن هذه الأجيال ، فى نهاية كتاب له بعنوان « الأجيال الأدبية » G. Litteraires صدر عام ١٩٤٨ ، وهو فهرس يصلح للعديد من الآداب الأوربية ،

حيث يمكن أن تجتمع تواريخ ميلاد أدبائها فى قطاعات زمنية معينة [٢٤] .

ويضرب بير مثالا على ذلك بظهور الجيل الرومانسى الكبير فى فرنسا حوالى ١٨٠٠ ، والذى شهد بين عامى ١٧٩٥ - ١٨٠٥ ميلاد عدد من الأدباء منهم أوجستينى تييرى A.Thierry ، وفيز Vigny وميشليه Michelet وبلزاك Balzac ، وهوجو V.Huyo ولا كوردير Lacordaire ومريميه Merimee ، ودوماس Dumas وجورج ساند G.Sand وأوجين سو E.Sue وغيرهم ، وهو جيل ظهر بعد جيل سابق فقير نسبيا .

وقد اعتبر بير أن العلاقة بين أجيال الأدباء تأخذ شكل تواتر متعاقب ، أو بمعنى أوضح تقوم على نزعة دورية تصور تتابع هذه الأجيال عبر مسافات متساوية ، وإن لم يدع أن هذا التواتر قياسى دائما .

أما جى ميشو G.Michaud ، فيرى أن هذه العلاقة تتخذ شكلا حلزونيا تساوى مدته حياة بشرية ، أو بتعبيره « يوما بشريا » يبلغ ٧٢ عاما ، وتتعاقب فيه أربعة أجيال ، الاثنان الأولان منها ليلية يمثلها جيلا التوقف والمدّ ، والاثنان الأخيران نهارية يمثلهما جيلا الامتلاء والجزر [٢٥] .

ورغم جاذبية وطرافة الفرضية التى يقدمها ميشو، فثمة

مجموعة من الملاحـــــظات حولها ، يوردها روبير سكاربت R. Escarpit على النحو التالى :

١ - أن العلاقة بين الأجيال الأوربية ليست ، ولا يمكن أن تكون بهذه القطعية ، فهى علاقة معقدة فى المحل الأول ، وإن كان من الإنصاف - يقول سكاربت - أن نقر بأن بعض الأجيال الأدبية تكشف فى تتابعها ، عن تحولات دورية تلعب فيها وحدة اليوم البشرى (٧٢ سنة) دورها .

ب - إن العلاقة بين ظهور المذاهب الأدبية وارتباطها بالأجيال الأدبية ، علاقة هى الأخرى معقدة ، ففى العادة تتغير المذاهب الأدبية جذريا كل ٧٠ سنة وجزئيا كل ٣٥ سنة ، حسب طغيان مذهب ما على الآخر أو إصابته بالكسوف ، ورغم المشابهة التى يمكن أن نلمحها بين عمر كل مذهب وزمن وحدة اليوم البشرى ، فمن الصعب إقامة أية علاقة بين هذا التواتر ، ولو ظهر قياسيا وتواتر أجيال الأدباء .

جـ - إن الأجيال الأدبية تختلف عن الفئات الاجتماعية الأخرى ، من حيث التكوين الديموجرافى ، إذ إن هرم الأعمار لجيل أدبى ما لايمكن رده إلى نموذج مثالى محدد ، بسبب الظروف المأساوية التى يتعرض لها الأدباء عادة .

د - أن جيلا أدبيا ما لا يظهر قبل أن تكون أغلبية الجيل السابق قد تجاوزت سن الأربعين ، وهو ما يعزوه سكاربت إلى ضعف تأثير الجيل السابق ، ورضوخه لتأثير الجيل الحالى .

هـ - إن التاريخ المعبر لظهور الأدباء بواسطة مايقدمونه من أعمال يختلف بين أديب وآخر ، وهو ما يشكل عقبة فى تحديد الأجيال الأدبية تحديدا زمنيا . ويضرب سكاربت مثالا على ذلك ، بأن رتشاردسون Richardson المولود عام ١٦٨٩ ، والذى دخل متأخرا عالم الأدب ، هو معاصر زمنى لبوب Pope المولود عام ١٦٨٨ م (أى قبل رتشاردسون بعام واحد) ، لكنه يجب أن يلحق بجيل فيلدنج Fielding المولود عام ١٧٠٧ .

و - إنه غالبا ما نجد أن أجيالا أدبية بعينها تضم بين صفوفها أديبا أكبر سنا من باقى أعضاء الجيل ، ويذكر سكاربت أن جوته Goethe ، ونوديبه Nodier ، وكارليل Carlyle لعبوا هذا الدور ، كل بالنسبة للجيل الذى ينتمى إليه [٢٦]

* * *

(٣) الجيل الأدبى والجماعة الأدبية والموجة الأدبية :

وتزداد صعوبة تعريف الجيل الأدبى نتيجة تداخل الاستعمال بينه وبين مفاهيم أخرى قريبة ، أظهرها مفهوما « الجماعة الأدبية » و« الموجة الأدبية » المفهوم الأول (الجماعة الأدبية) أو الفريق الأدبى L'equipe Litteraire اقترحه سكاربت تخلصا من عدم وضوح مفهوم الجيل الأدبى ، ويعنى به : « مجموعة أدباء من مختلف الأعمار تحتل المسرح الأدبى فترة زمنية معينة ، نتيجة ظروف ذات طابع نوعى ، وتمنع بطريقة شعورية أو لا شعورية ، دخوله لفترة من الوقت ، ومن ثم تقف بذلك حاجزا أمام النزعات الأدبية الجديدة ، وتحرمها من أن تعبر عن نفسها »[٢٧] . مثال ذلك فريق أو جماعة « مثلما » The quel الفرنسية ، التى تحتل فى الوقت الحاضر مكانا مرموقا فى الثقافة الفرنسية المعاصرة ، وفى النقد الأدبى الفرنسى بخاصة ، والتى استطاعت منذ بداية الستينات حتى اليوم ، أن تستقطب عددا من المفكرين والنقاد من مختلف الأعمار والأجيال والاتجاهات الأيديولوجية ، منهم جان كودول J.Coudol ، رينوماتينيون R.Motignon ، وفيليب سولرز Ph.Sollers وجاكلين ريسيه J.Risset، ودينى روش D.Roche ومارسيلين بلينيه M.pleyenet وغيرهم . مثال ذلك أيضا جماعة أو فريق النقد الجديد

التى دخلت أوائل الستينات معركة ضد L'equipe de la nouvelle ممثلى النقد الاكاديمى فى الجامعات الفرنسية ، مع ملاحظة أن هذه التسمية يجب فهمها على أنها مجرد شعار - على ما يقول جون ستاروك J.Sturrock - أكثر مما هى جماعة واضحة المعالم ومتكاملة تضم أعضاء تجمعهم وحدة فكرية ، حيث جمعت بين « تزفتلن تودوروف T.Todorov الناقد الشكلى وبلوم Blomm الناقد السيكلوجى ، وجاك لينهارت J.Leenhardt الناقد السوسيولوجى ورولان بارت R.Barthes الناقد السميولوجى[٢٨] ، وتمثلت قضيتهم المشتركة فى البحث عن لغة عملية للنقد ، والنضال ضد التقاليد النقدية المحافظة فى الجامعات الفرنسية . » وقد وصف ريمون ريكارد R.Ricard الناقد الاكاديمى هذه الجماعة ، بأنها تضم : « وحدة جدلية فى الحقيقة أكثر منها وحدة فكرية »[٢٩] .

وقد يمكن القول أن ظهور الجماعات الأدبية على أساس انتماءات محددة يمثل قضاء على العديد من أشكال الفوضى فى العلاقات بين الأدباء أنفسهم ، وبينهم وبين التنظيمات التى تمثلهم أو دور النشر ، أو بمعنى آخر يمكنها أن تفرز علاقات أدبية وفكرية ، أو تقرب من تطور الأدب والنقد ، وتخفف من وطأة الانفصال الثقافى السائد .

غير أن هذه الجماعات فى المقابل ، وخاصة فى ظروف وطأة تدخل الدولة لحماية النظام القائم ، يمكن أن تحول دون ظهور أدب تقدمى ونقد بصير ، بل إنها فى أحيان كثيرة ، قد تتحول إلى منابر للإرهاب الفكرى والثقافة اللاعقلية .

والواقع أن ثمة خلافاً - يمكن أن نتبينه بين مفهومى « الجيل الأدبى » و « الجماعة الأدبية » ، حيث الأول يشمل المبدعين والنقاد والقراء ، بينما يقتصر الثانى على جماعة نوعية محددة كجماعة المبدعين أو النقاد ، أو هما معا ، ومن ثم فإن مفهوم الجيل الأدبى أكثر اشتمالا من مفهوم الجماعة الأدبية .

أما مفهوم « الموجة الأدبية » فيشير إلى ملمح من الحساسية الأدبية المتميزة ،يتبدى عند مجموعة من الأدباء فى مدى زمنى يتراوح بين خمس إلى عشر سنوات [٣٠] وهو ما يعنى أن مفهوم الجيل قد يكون أصلح - من الناحية اللغوية - نظرا لما تضمه دلالته من معنى الاتساع ، وإمكانية التعدد بأكثر مما يستطيعه مصطلح الموجة [٣١] .

* * *

(٤) الجيل الروائى :

يحدد جورج هومانز G.Homans الخطوات التى يتبعها فى صياغة إطاره النظرى لدراسة سوسيولوجيا الجماعات الصغيرة :

وذلك بتحليل سلوك الجماعات المدروسة إلى عدد من العناصر المعتمدة فيما بينها ، وأظهرها النشاط الذى تقوم به هذه الجماعة ، والنظر إليها باعتبارها كلا عضويا ونسقا اجتماعيا يتأثر بمجمل الظروف المحيطة التى يعيش فيها ، وبيان الكيفية التى تؤثر بها العلاقات بين عناصر النسق وتتسبب فى تغيره وتطويره عبر الزمن [٣٢] .

وبالإشارة إلى الجيل الروائى باعتباره إحد نماذج الجماعات الصغيرة ، فإن النشاط الأساسى الذى يتميز به يدور حول الرواية إبداعا ونقدا وتلقيا .

والرواية بطبيعتها فن قومى ، بمعنى أنها من أبرز التعبيرات الفنية عن نضج الإحساس بالشخصية القومية المتميزة ، فقد اقترن ظهورها بصورتها الفنية المتكاملة لأول مرة فى أوربا ، بنضج القوميات الأوربية الحديثة . كذلك عرفتها مصر مع نضج إحساسها القومى ، وبدء جهادها المتصل للتحرر وتأكيد شخصيتها المتميزة ، وهو ما يعنى إمكان تعيين نقطة بدء الأجيال الروائية فى مصر ، مع بداية نضج الإحساس بالشخصية القومية .

وثمة من يرى أنه من أجل تصور أكثر موضوعية لتصنيف الأجيال الروائية ، ينبغى أن نأخذ بعين الاعتبار المضمون

الفكرى للأعمال الروائية لكل جيل وإشكالياتها الجمالية ، والتى يرونها تتسق مع رؤية هذا الجيل ، ومن ثم تمثل فرادة وطابعا تميزه عن غيره من الأجيال ، وهو رأى صحيح إلى حد كبير ، لو قد راعينا معه محظورين اثنين أساسيين هما :

(أ) - أن الروائى كثيرا مايكتفى فى أعماله بالتعبير عن جانب واحد فقط ، أو بضعة جوانب من نظرته الشمولية إلى جوانب الحياة ، عن جانب أو جوانب تكون مهمة بالنسبة إليه فى تلك اللحظة التى كتب فيها النص الروائى ، والتى قد لا تمثل شمولية نظرته ، وعمق فهمه وتقويمه للظواهر الاجتماعية التى تناولها .

(ب) - أنه كثيرا ما نصادف فى الأعمال الروائية ظواهر أشد تعقيدا ، إذ لانجد أحيانا أثرا واضحا لفهم الروائى لفكرة معينة ، لظاهرة معينة فى منهجه الفكرى . ولا نقصد بمنهج الروائى الفكرى هنا نوعا من الفكرة المسبقة ، التى يصوغ الروائى انطلاقا منه عمله « منتقيا » نماذجه ، وواضعا إياها ضمن علاقات محددة ، المقصود بالمنهج الفكرى هنا فهم الروائى للحياة ، للظواهر التى يتناولها . وهذه

الظاهرة المعقدة يمكن أن نستبينها فى قول (ليوتولستوى) :

« إنَّ أبطالى وبطلاتى يتصرفن أحيانا خلافا لما أريد . إنهم يقومون بما يجب أن يقوموا به فى الحياة الواقعية ، وكما يجب أن يتم فى هذه الحياة وليس كما أريد أنا » .

ويرى سامى خشبة أنه يمكن تحديد الملامح العامة للجيل إذا نظرنا من الجوانب التالية :

أ - الزاوية الاجتماعية ، على ضوء الواقع الاجتماعى الذى يعيشه هذا الجيل مع الأجيال المعاصرة له .

ب - المناخ الفكرى والعقلى ، الذى يشمل أساسا المؤثرات الثقافية التى تؤثر على هذا الجيل .

جـ - الزاوية الإنسانية ، وتعنى علاقة هذا الجيل بالأجيال السابقة وموقفه منها وموقفها منه .

د - زاوية العمل والعلاقة بالمؤسسات ذات الصلة بنوع الإنتاج الذى يمارسه كل من أبناء هذا الجيل [٣٣] .

ثمة على أية حال مجموعة من العوامل والديناميات ، تمثل فى مجموعها مؤشرات لتصنيف Categorization الأجيال الروائية ، وتسمح بالتعامل مع هذه الأجيال من منطلق المسببات ، وليس من منطلق التعاقب ذى الخط المستقيم .

ويمكن هنا - بتحديد أوفى - أن نقدم هذه العوامل على النحو التالى :-

أ - اللغة الروائية :

فالمعجم الذى يستخدمه الروائى يمثل أبرز الخواص اللغوية الدالة عليه ، لذلك فإن فحص معجم الأعمال الروائية عند كل جيل يمكن أن يؤدى إلى استبانة الملامح المميزة للفئة : استخدام المفردات ، إيقاع الجملة ، التشخيص ، الاستخدامات الرمزية والأسطورية ، هذا إضافة إلى نوعية اللغة الروائية (فصحى ، عامية ، هجين) ، والعلاقة بين الحوار والسرد ، وتعدد أنماط لغة الحوار (السردى ، والتناوبى ، والذاتى) ، وعملية التقطيع الفنى ، وعلامات الوقف ، والتداخل بين الفنون الكتابية ،والتضمينات ، والخلط بين الأزمنة فى تصريف الأفعال . . . وكلها مؤشرات يجب التوقف عندها لدى كل جيل ، وما قدمه من متغيرات بإزائها .

وليس التغيير فى اللغة الروائية تلبية لنزوة ، أو مجرد رغبة ذاتية بل هو ضرورة تمليها التحولات الاجتماعية والحضارية . . تلك التحولات التى تؤدى بدورها إلى تغير أساسى فى بناء التفكير ، ومن ثم تلح الحاجة إلى (لغة) جديدة تستوعب الأفكار الجديدة ، وتتيح تواصلا أفسح وأسهل . وبهذا المفهوم

الشامل تصبح اللغة إحدى قواعد وإشارات الفرادة فى الإبداع الروائى لكل جيل مبدع ، وليست كما يدعى البعض : « بناء مفروض على الأديب من الخارج »[٣٤] .

ب - المناخ الاجتماعى الثقافى :

حيث كل جيل روائى يعكس - شأنه شأن الحقبات التاريخية - مجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية ،التى تؤثر فى تشكيله ، والتى تطرأ على مواضع التأكيد ، أو التركيز على الملامح العامة للبناء الاجتماعى والفكرى السائدين .

ولعل مصطلحات مثل ميكانيزمات التراث والمعاصرة ، والتفاعل مع نتاجات روائية أخرى بعينها ، ورصد العوامل الاجتماعية ، وإيقاع الفترة ومزاجيتها ، هى تعابير ليست بالتحديد القاطع للدلالة على التأثيرات الثقافية لنتاج الأجيال الروائية ، إلا أنها ضرورية لتأكيد بصمات كل جيل ، واستيضاح حساسيته الأيديولوجية والجمالية المميزة . لهذا فإن على مؤرخ هذه الأجيال أن يبحث علامات تؤكـد تمايز الأجيال الروائية ، التى تبدو خاضعة لواحـدة أو أكثر من هذه الملامح السائدة وعليه، من ثم ، أن يحاول تعقب مصـادرها ونشأتها وتدهورها .

كذلك فمع أنه ليس حتميا أن تعكس هذه الأجيال ، مثيلات

متزامنة لها فى الأنساق المختلفة البناء الاجتماعى والمناخ الفكرى ،اقتصادية أو دينية ، أو سياسية ، أو أيديولوجية ، فإنها غالبا ماتفعل وغالبا ما تتعالق مع المنتجات الروائية المعاصرة .

جـ - جمهور القراء :

ذلك أن تاريخية الجيل الروائى لاتقوم على مجرد تواجد الأعمال الروائية ، لكن على تعرف جمهور القراء لهذه Ex-Post الأعمال ، وهو ما يربط بمدى انتشار الأمية من عدمها ، وهوية القارئ ، وأيكولوجيا النشاط ، ومنافسة وسائط الاتصال الثقافية الأخرى كالسينما والتليفزيون ، ودرجة وضوح ظاهرة القراءة كنشاط من أنشطة الحياة الاجتماعية ، ومصداقية تعبير النتاجات الروائية عن هموم القارئ .

والواقع فإن دراسة هذه النتاجات قد اعتمدت لفترة طويلة - ولم تزل إلى حد كبير - على دراسة المؤلف والنص فقط ، معتبرة دراسة الركيزة الثالثة « القارئ » نوعا من البحث الهامشى المتروك لفضول مؤرخى الطرائف .

نتيجة لهذه النظرة ، ظلت دراسة القارئ غائبة فى الغالب ، حيث برز الاهتمام فى الأساس بالنص ، أو - فى أحلى الأحوال - بتفسيره ، على ضوء المعطيات الشخصية للمؤلف ، ومعطيات العصر الذى عاش فيه [٣٥] ، وإن بدأت هذه الدراسة

تنال مزيدا من الاهتمام مؤخرا عبر مبحث علم اجتماع الرواية Sociology of novel .

د - الوسائل الفنية :

حيث لايمكن للأعمال الروائية أن توجد خارج إطار تطوير وسائل للطباعة والنشر والتوزيع والتوثيق ، وهى وسائل تدخل ضمن الإنجازات الحضارية للمجتمع .

ذلك أن تواجد الأعمال الروائية تقررها أو تؤثر فيها وسائط محددة ، مثل دور الطباعة ودور النشر والمكتبات العامة والدوريات وباعة الكتب ووسائل الإعلام وقوانين الطباعة وحقوق المؤلفين .

كذلك فإن أبرز هذه الوسائط ، وجود أعمال ببيلوجرافية ترصد النتاجات الروائية ، وتسجلها ، وتتبع خطواتها . إذ إن وجود مثل هذه الأعمال ، ييسر على الباحثين فى دراسة الأجيال الروائية مهمتهم ، ويختصر جزءا كبيرا من وقتهم وجهدهم ، كما أنه يعطى الباحث صورة دقيقة للنتاج الروائى عند كل جيل .

هـ - الجماعات الوسيطة The intermediate groups

إذ تتوسط بين الروائى المبدع والمجتمع الكبير ، جماعات تتكون من النقاد ومحررى الأبواب الأدبية فى الصحف ،

وأعضاء الجمعيات الأدبية ، واللجان ، والأكاديميين من المهتمين بالأدب .. إلخ . وتلعب هذه الجماعات أدوارا حاسمة بالنسبة لعملية الإبداع الروائى ، فهى من ناحية تزود المبدع بتقويم مدروس لعمله مما قد يفيده ، ومن ناحية أخرى تستخدم كمرشحات انتقائية ، يترتب على قراراتها تزويد الموهوبين بالعون والاعتراف بعملهم ، بينما قد تمنع هذه الجماعات الاعتراف والعون عن آخرين ، لهذا فإن قرارات هذه الجماعات ذات أهمية قصوى بالنسبة للإبداع الروائى . ذلك أن هذه الجماعات لها تأثيرها فى تكوين الرأى العام ، وعلى خلق أسواق للإبدعات الروائية ، وفى إسراع تقبل الجمهور للمبدعين ، وهو مايمكن أن يشكل أحد معايير تحديد الهوية الفنية والفكرية لدى أجيال الروائيين .

صحيح أن الأعمال الروائية تعانى أكثر من غيرها ، من قصور التحليل والنقد الأدبيين عن الإحاطة بها ، ومعالجة معطياتها والبحث عن جمالياتها ، وربما كان لتجاوز هذا القصور ، لو تم ، أن يتيح علاقة جدلية تؤدى إلى إغناء متبادل وتخط مشترك وفعال لمشكلات عدة . وقد يكون سبب ذلك ، التاريخ القريب لظهور الإنتاج الروائى وتطوره ، وفى شبه غياب تعرض النقد فى مصر للنثر الروائى ، حيث استحوذ الشعر على

معظم اهتمامه ، وفى مخاض للنقد الحديث لم يتحدد بعد معظم اتجاهاته وخياراته بوضوح كاف .

و - نمط البناء الجيلى : Generational structure

ذلك أن كل جيل روائى يندرج فى إطار بناء جيلى أشمل Generational Structure ويشكل جزءا منه ، أو بتعبير جولدمان ، يشكل بناء مضمونا بالنسبة له ، من كون أن فعاليات هذا الجيل الإبداعية تضيف معطيات جديدة على البناء الأدبى الماضى ، وتسلط أضواء جديدة على بناء الجيل التالى .

إضافة إلى هذه الفعاليات الإبداعية ، هناك كذلك طبيعة النظرة التى ينظر بها جيل ما إلى الأجيال السابقة واللاحقة ، فقد تكون نظرة نقدية تتسم بالعداء ، أو أخرى تواصلية تتصف بالتقدير ، والفيصل هنا هو إيقاع الحياة الأدبية فى المجتمع ، وتفاعلها ، وتبادلها بالخبرات وهو مايتيح تواصل الأجيال ، ومدى المشاركة فى حركة بناء المجتمع ، ومصداقية إبداع الأجيال السابقة .

هذا على المستوى الرأسى ، أما على المستوى الأفقى ، فثمة فى كل حقبة زمنية أجيال ثلاثة هم : جيل القدامى ، وجيل الوسط والجيل الجديد ، يحددهم يوسف الشارونى زمنيا بجيل ما فوق الخمسين ، وجيل مابين الأربعين والخمسين ، ثم جيل

من هم أقل من الأربعين . الجيل الأول تحددت معالمه واستقرت تقاليده وأصبح له جمهوره المتذوق ، والجيل الوسط يستمد شيئا من وقار القدامى وبعضا من ثورة الجديد ، وهو بحكم طبيعته حلقة اتصال بين الجيلين .أما الجيل الثالث فلا يزال فى مرحلته السديمية التى لم تتحدد بعد ، وهذا سر قوته وسر ضعفه أيضا (٣٦) .

وفى هذا الصدد ، قد تزداد الصورة وضوحا ، عبر مطالعتنا رؤية الأنثروبولوجية الأمريكية المعاصرة مرجـريت ميد M.Meed ، والتى ترى أن كل عصر يوجد به ثلاثة أجيال هم :

* جيل لاحق الصورة Post Figuratif ، ويتميز بالتقيد بتقاليد السلف ، والارتداد إلى الماضى ، وسطوة نمط جيل الآباء ، وتربية مصاغة على نفس الوتيرة والنمطية ، والشعور باللازمنية ، وتفوق الأعراف والوفاء لها واللامصادقة مع نفس النمطية من الأجيال السابقة أو اللاحقة . ويسود هذا النمط من الأجيال عادة فى المجتمعات البدائية الريفية .

* جيل متلازم الصورة Cofiguratif ، يتميز بسطوة الكبار ، ممن يقررون الطراز ويعينون الحدود ، التى يمكن لثقافة هذا الجيل أن تعبر عن نفسها ضمن إطارها . فهو جيل يستلزم فيه أى سلوك جديد تأييد الكبار . ويسود هذا النمط عادة فى ظروف

التحول الثقافى ، ويتميز بقصر عمره ، وإن كان فى ظروف التحول يمكن أن يتخذ صورة التمرد على الكبار .

* جيل سابق الصورة Prefiguratif ، ويتميز بالرؤية المستقبلية ، وعدم وقوعه تحت تأثيرات نمط جيلى سابق ، والتمرد ورفض التقاليد ، والتهوين من التراث ، واتساع المعرفة التكنولوجية [٣٧] .

ويشير الصولى إلى هذه الظاهرة بأن يقسم جيل المحدثين أو « المتأخرين » إلى قسمين : قسم يتابع جيل المتقدمين ويقلدهم « إذ يجرون بريح المتقدمين ، ويصبون على قوالبهم ، وينتجعون كلامهم » [٣٨] ، وقسم يبتكر معانى لم يعرفها القدماء ، وهذا عائد - فى رأيه - إلى ارتباط هؤلاء بالوسط الطبيعى والاجتماعى ، الذى يعيشون فيه ويصدرون عنه .

(٥) استخلاصات ومواقف أساسية :

إذا أردنا تحديد إطارنا النظرى تحديدا أكثر دقة وأشد وضوحا ، فلابد لنا من الإشارة بداءة إلى بعض التعريفات السلبية التى يجب أن نحذر من الوقوع فيها ، عند استخدام مفهومى « الجيل » و « التصنيف الجيلى » للروائيين فى مصر .

ويمكن إيجاز هذه المواقف الأساسية فى النقاط التالية :

أ - رفض محددات المذاهب الفنية كمعيار للتصنيف الجيلى :

الذى يعتمد على تصنيف الأجيال الروائية حسب المذاهب الفنية التى عرفتها الرواية ، كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية ، وأثرت فى إبداعهم على نحو يجعل إنتاجهم قابلا لهذا التصنيف .

ذلك أن التعددية الفنية ظاهرة ملحوظة عبر كل جيل ، إذ لا يجمعه اتجاه فنى واحد أو رؤية فنية وفكرية واحدة ، بل يضم اتجاهات الجيل ، هو أمر طبيعى ، لأن مجتمعنا يحفل بالتناقضات وتتداخل فيه فلسفات مختلفة ، الأمر الذى ينتج بالضرورة هذه التجارب المتعددة المتناقضة جنبا إلى جنب .. تماما كما حدث فى أوربا بحكم التطور الطبيعى هناك »[٣٩] .

وإذا كانت حسنات هذا المعيار عديدة ، من حيث كونها تنشد تشخيص القيم الفنية ، وترصد تطورها عبر خط هادف وحركة متساوقة ، فإنه يتجاهل الخصوصية الأدبية لكل جيل روائى ، من كون أن مؤرخ الأدب فى ضوء هذا المعيار ، يبعد عن طريقه كل النماذج والأعمال الروائية ، التى لا تتسق مع التيار العام الذى يبحث عنه ومن ثم فهو أدعى إلى إصدار أحكام مسبقة ، وتأخير الإنتاج الروائى داخل تيارات بعينها ، فما اتسق

مع تلك التيارات كان له حظه من الاعتبار والدرس ، وما شذ منها كان مصيره الإهمال .

ب - رفض محددات النظرية الثقافية كمعيار للتصنيف الجيلى :

الذى يقوم على أساس تصنيف الأجيال الروائية بحسب تشخيص كل منها لنمط معين من الثقافة ، ترعرعت فى ظله أو تأثرت بقيمه .

ولاشك أن الإنتاج الروائى فى مصر يتسع فى كثير من شخصياته وأجياله واتجاهاته لمؤثرات ثقافية وافدة ، حيث ظلت مشكلة الصراع بين التراث والمعاصر قائمة ، منذ بدأت الرواية حتى اليوم فى وضعها العام ، وإن كانت قد اتخذت أبعاداً جديدة ، نتيجة تزايد المعرفة بالثقافة الروائية العالمية ، وظهور أجيال جديدة من الروائيين الذين استوعبوا جوانب هامة من هذه الثقافة .

وربما كان مجال البحث خصبا ، فيما يتعلق بعلاقة هذا الإنتاج بالثقافات الأوربية على وجه الخصوص ، والفرنسية والانجليزية والروسية وحديثا اللاتينية منها بالأخص ، وهو مايجدر بالباحث أن يقف عند هذه الظاهرة التى هى أدخل إلى نطاق الأدب المقارن ، فيصطنع فيها مناهج البحث المقارن ليكشف عن بعض الحقائق والأسباب المرتبطة بها .

جـ - رفض التداعى الزمنى كمعيار لتصنيف الأجيال الروائية :

الذى يقوم على النظام العشرى أو نظام العقد ، فيستخدمه كمحك لتمييز ما يطلق عليه أجيال الأربعينات ، والخمسينات ، والستينات ، والسبعينات . . . إلخ ، فالعقد قد يلائم الشئون البشرية من الناحية العملية والمخططات التطبيقية ، لكنه فى حال الإنتاج الروائى أقصر من أن تدون منجزاته تاريخيا .

قد نلاحظ أن عقدا ما قد كرس إنتاجا روائيا يرتبط بجيل معين ، لكن الأمر ليس بهذه الكيفية فى تتابع العقود السابقة أو اللاحقة ، ومن ثم فإن محاولة رصد الحساسيات الفنية وتواتر إيقاعها عبر كل عقد ، تضحى متهافتة .

د - رفض المتغير السياسى كمعيار للتصنيف الجيلى :

والذى يقوم على تصنيف الأجيال الروائية فى مطابقة مع المتغير السياسى ، وبذا تتم قسمة هذه الأجيال فى اتصالها بميكانيزم الحركة السياسية خمودا ونهضة ، أو قوة وضعفا .

ويؤيد رفض هذا المتغير كمعيار لتصنيف الأجيال الروائية ، أن الرواية بالذات - ربما دون غيرها من بقية الأجناس الأدبية الأخرى - تحتاج حتى لكى تعبر عن حدث سياسى ، إلى فترة زمنية قد تطول لاستيعاب هذا الحدث وتمثله .

هـ - مفهوم « رؤية العالم » كمعيار مقترح لتصنيف الأجيال الروائية :

عبر الرواية كنجس أدبى ، تتحدد ثلاثة أبعاد : فهى ذات طبيعة فنية ، وهى ذات محتوى إنسانى ، وهى ذات دلالة اجتماعية ، ولذلك تعتبر أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التأثير والتوجيه والتعبير عن الواقع ، وهو ما يدعو إلى عدم الاقتصار على بعد واحد من هذه الأبعاد ، لكى نحقق تاريخا أدبيا موضوعيا للأجيال الروائية .

فمن ناحية التقنية ، علينا أن نبحث عن موضوع كل جيل روائى ، من تطور الذوق الفنى والمقومات الجمالية التى يعكسها ، وصلتها بعصرها وموضوعها من تياراته الأدبية التى ينتمى إليها .

ومن ناحية المحتوى الإنسانى ، علينا أن نبحث عن الدلالات الفكرية والأيديولوجية والحضارية التى تعكسها أعمال كل جيل .

ومن ناحية الدلالة الاجتماعية ، نبحث الموقف الذى يعبر عنه ، والمرحلة الاجتماعية التى تكسبه هويته التاريخية ورؤيته الجيلية .

وهكذا فإن علينا أن نحقق فى تاريخ ودراسة الأجيال

الروائية ، طبيعة ما يمكن أن يطلق عليه « رؤية العالم » ، التى يقدمها كل جيل والتى يمكن استيضاحها عبر المحددات الثلاثة التالية :

* تحديد المستوى التقنى فى التعبير الروائى لكل جيل ، وتتبع تنامى هذا المستوى عبر الأجيال المتتابعة ، استعانة بمؤشرات : اللغة الروائية ، والوسائط الفنية ، والجماعات الوسيطة .
* تخديد المضمون الإنسانى للأعمال الروائية لكل جيل فى علاقاتها بالقضايا الإنسانية ، ومدى قدرتها على التعبير عنها ، استعانة بمؤشرات التأثيرات الثقافية .
* تحديد الدلالة الاجتماعية لوجود هذه الأعمال ، ومدى ماتعكسه من مواقف أيديولوجية وتناقضات اجتماعية فى زمنها ، استعانة بمؤشرات : جمهور القراء وأنماط البناء الجيلى .

وربما كان الأنسب أن نعكس هذا الترتيب لملامح ومستويات ما أطلقنا عليه « رؤية العالم » وصولاً إلى تحديد تمايز وتعاقب الأجيال الروائية ، بمعنى أن ننطلق من البواعث الاجتماعية إلى تحديد المضامين الإنسانية ثم إلى تمييز المستويات التقنية لكل جيل .

ومفهوم « رؤية العالم » Vision du monde استخدمه جورج لوكاش G.lukacs نقلا عن فيلهلم ديلشى V.Dilthey ، وطوره بعده تلميذه لوسيان جولدمان L.Goldman كأداة تحليلية ، تزود الدارس بمدخل أساسى للتعامل مع النص الروائى ، لأنه سيمكنه من « عزل الملامح الغريبة عن الخصائص الجوهرية فى العمل ، والتركيز على النص باعتباره كلاماً ذا مغزى » [٤٠] .

ودراستنا هذه وإن كانت تنطلق عبر هذه الأداة ، تقودنا إلى صياغة فرضيات أخرى مختلفة عن تلك ، التى صاغها حول الرواية الغربية ، وهو اختلاف تفرضه بالطبع الشروط التى رافقت نشأة وتطور الرواية الغربية ونشأة وتطور الرواية فى مصر . ويمكن تلخيص هذه الفرضيات على النحو التالى :

* التعامل مع مفهوم « رؤية العالم » على مستوى جيل روائى بأكمله ، وليس على مستوى مبدع روائى واحد ، كما هو السائد عند جولدمان وهو ماقد يتيح استيضاحا أكبر لإبداعات الجيل .

* الانتقال من داخل الأعمال الروائية لكل جيل إلى خارجه ، عبر تمييز المستويات التقنية ، والمضامين الإنسانية ، والبواعث الاجتماعية لهذه الإبداعات ، وفى إطار مؤشرات : اللغة الروائية ، والوسائط

الفنية ، والجماعات الوسيطة ، والتأثيرات الثقافية ، وجمهور القراء ، وأنماط البناء الجيلى .

* النظر إلى هذه الإبداعات بكلية إشكالياتها الجمالية والفكرية المترابطة ، وهو مايستدعى عدم تحويلها إلى وثائق فكرية ، تشير إلى مقاصد أو أعراض ، أو مجرد أفكار مترجمة إلى لغة روائية .

* * *

ثانيا : المحددات المنهجية

يستدعى استخدام مفهوم « رؤية العالم » كمعيار مقترح لتصنيف الأجيال الروائية فى مصر ، إن فى المستوى التقنى ، أو المضمون الإنسانى ، أو الدلالة الاجتماعية ، تتعدد الأطر المرجعية لهذا الاستخدام ، فى النظرية اللغوية والأنثروبولوجية والسوسيولوجية .

ورغم هذا التعدد ، فإنه يمكن القول بأن الإطار المرجعى لهذا التصنيف ، يكمن أساسا فى النظرية الأدبية ، استعانة باستبصارات الأطر المرجعية الأخرى ، من كون أن النص الروائى يمثل ركيزة الفرز بين أجيال مبدعيه .

والواقع أن محاولة تمييز جيل روائى عن غيره ، وتتبع حساسيات الأجيال الروائية الأيديولوجية والجمالية ، لا يمكن أن يكتسب أى معنى ، إلا إذا انتظم حول ضوابط منهجية ، يلتزم بها ويمارسها الباحث فى التحليل .

ويمكن هنا مقاربة مراحل التحليل ومشكلاته على النحو التالى :

(١) مراحل التحليل :

حيث لا يتسنى للباحث تمييز الأجيال الروائية ، إلا عن

طريق عمليتين هما : التأريخ Articulation ، والنقد Criticism واللذين هما عمليتان متكاملتان ، وفى نفس الوقت متداخلتان ومتمايزتان .

أ - مرحلة التأريخ :

ذلك أن البحث حول الأجيال الروائية ، يكون عادة بحثا تحليليا وموضوعيا بدرجة نسبية . إنه يحاول اكتشاف الحقيقة حول هذه الأجيال ، وتلامح خصائصها وحساسيتها .

وكما يفعل الباحث العلمى ، فإن على الدارس فى هذا الموضوع أن يحدد المشكلة ، ويضع فرضية أو مجموعة فرضيات لحلها ، قبل أن يستطيع الشروع فى دراسته .

والتاريخ المقترح لهذا الموضوع يتألف من عدد لا محدود من المشكلات ، وينبغى تمييز كل واحدة منها عبر كلية السياق الأدبى والتاريخى والفكرى والاجتماعى المرتبطة به .

وقد يبدو العديد من هذه المشكلات عديم القيمة مالم يوضع حله فى سياقه . وعلى سبيل المثال ، فقد يكون ضروريا إثبات تاريخ ميلاد روائى مغمور أو مكان سكناه ، خلال فترة زمنية معينة ، من أجل إثبات احتمال تأثيره فى حياة روائيين آخرين ، أو دوره فى تطور سلسلة الأعمال الروائية . لكن تاريخ الميلاد أو الرجل نفسه أو حياته كلها ، قد لا تكون على نفس

الأهمية بالنسبة للناقد الأدبى . وبشكل عام ، فكلما كان العمل الروائى عظيما أو الفنان المنتج له كبيرا ، تكون المشكلات الثانوية أو الصغيرة أكثر أهمية للبحث التاريخى .

وحيثما كان ذلك ممكنا ، فإن على الباحث أن يستخدم الأدلة الأولية ، وأن يعتمد على الوثائق الأصلية فقط : شهادة الميلاد ، المخطوطة الأصلية للعمل ، أوراق التصحيح ، رسالة إلى صديق ، تقرير صحفى ، أو نص العمل الروائى الموثق من قبل محقق . أما الأدلة الثانوية ، أو الحقيقية كما ينقلها أو يعلق عليها شخص آخر ، فإنها تقبل فقط عندما لا تكون الأدلة الأولية متوفرة ، أو عندما تصبح مهمة إعادة اقتفاء العمل فى كل الجهات غير عملية ومستحيلة .

والأدلة الأدبية التى على الباحث التاريخى الاستناد إليها نوعان : خارجية وداخلية . والدليل الخارجى هو الدليل الذى يستقى من خارج النص الروائى نفسه ، كالوثائق المتعلقة بحياة المؤلف ، أو ملامح البناء الاجتماعى لعصره ، أو الظروف التى تحكمت فى إنتاج العمل المدروس . أما الدليل الداخلى فهو البيانات المستقاة من العمل الروائى نفسه والكامنة فيه كالإحالة إلى حدث أو ارتباط معروف ، أو ارتباط غير معروف ، أو استخدام بصمة أسلوبية مميزة فى الكتابة ، أو تواتر صور وأشكال محددة .

والباحث المدقق يحاول ، وحيثما وكلما كان ذلك ممكنا ، أن يتحقق من كل دليل ، وأن يقارنه بالأدلة الأخرى . وقد يكون من الممكن أحيانا ، بل من الضرورى ، أن يعاد تركيب تجليات العصر ، أو إعادة بناء الصيغ الثقافية للمجتمع ، أو المؤثرات الاجتماعية والمحددات الطبقية لجيل من الروائيين ، لا نعرف الكثير عنها ، وذلك استيفاء من الأدلة الداخلية لكتاباتهم ، وإن نبه فيندجرادف إلى الحذر فى استخدام هذا الأسلوب المنهجى ، كأساس لاستنباط هذه المؤثرات ، وإن كان من الممكن استخدامه فى مواقف التوضيح والتأكيد والإبانة .

وهكذا فإنه مع وجود قدر كبير من المخاطر يكمن فى هذا الأسلوب الالتقافى ، إلا أنه يتعزز إلى درجة كبيرة حتى بالقليل من الأدلة الخارجية فى النقاط الحرجة خاصة . وفى المقابل ، فإن استخدام الأدلة الخارجية وحدها ، قد لا يقل خطورة بل وقد يكون مضللا . وعلى سبيل المثال ، قد تؤدى النوايا التى يعبر عنها الروائى حول عمله ، أو ردود فعل النقاد المعاصرين له إلى استنتاجات لاتعد استصبارا ذا دور كبير فى هذا الصدد .

ب - مرحلة النقد :

فحالما تجمع البيانات وتنظم حول الأجيال الروائية ، يتخلى الباحث عن دوره التاريخى ويباشر مهمته النقدية ، والتى يبتدئها

بتقديم البيانات التاريخية التى حصل عليها وتفسير إشكالياتها الأيديولوجية والجمالية ، وصولا إلى تحديد حساسية كل جيل .

ومن الضرورى هنا أن يهتم الباحث بارتباط هذه الإشكاليات ، فى داخل البناء التعبيرى الروائى ، وعمليات التنافذ الأدبى Literal Penetration مع نظيرتها فى الخارج ، والتى لا يمكن دونها تفسير الرؤية المتمايزة للجيل الروائى .

وحالما يضع الباحث فرضية عمل لكل من هذه المسائل ، فإن عليه أن يقوم بتنظيم أدلته حول نظريته ليختبر صحتها ، بواسطة تحديد الرؤية الفكرية والجمالية ، التى تميز كل جيل روائى على حدة .

(٢) مشكلات التحليل :

حيث هناك فى نفس الوقت مجموعة من المشكلات التى تواجه دراسة الأجيال الروائية ، سواء استخدمنا فى التحليل المسح بالعينة ، أو البحث التاريخى ، أو أية طريقة أخرى .

وهذه المشكلات المنهجية هى :

أ - المشكلة الأولى ، وتتعلق بتجزئة حساسية كل جيل روائى ، فكريا وجماليا تمهيدًا لبلورة رؤيته . ويورد فيندجرادف أنه من أجل فهم أفضل لأسس تحليل المضمون الفكر للعمل الأدبى ، فإنه ينبغى أن نأخذ

بعين الاعتبار احتمالا كثيرا مايحدث ، وهو عدم توافق المضمون الفكرى لعمل أدبى ما مع النظرة الفكرية الشاملة للأديب ، حيث إنه كثيرا ما يكتفى - فى عمل من أعماله - بالتعبير عن جانب واحد فقط أو بضع جوانب من نظرته الكلية إلى ظواهر الحياة ، تكون مهمة بالنسبة إليه فى تلك اللحظة التى كتب فيها النص ، والتى قد لا تمثل شمولية نظرته ، وعمق فهمه وتقويمه للظواهر التى تناولها .

وعند فيندجرادوف ، فإن مثل هذه الحالات كثيرة جدا ، إذ ليس من المحتم أن يكشف الكاتب فى كل عمل من أعماله عن كافة جوانب فهمه للظواهر التى يتناولها . ذلك أن الجوانب المتعددة لصلة الكاتب بالظواهر المصورة ، يمكن أن تظل خارج حدود المغزى الفكرى ، فلا تدخل فى تكوين المضمون الفكرى للعمل ، رغم شيوع القاعدة العامة التى ترى أن الكاتب ، أى كاتب ، يسعى بالطبع إلى التعبير عن فهمه وتقويمه لظواهر الحياة بشكل كامل ما أمكنه ذلك .

وبالطبع تزداد المشكلة تعقيدا مع محاولة تحليل

المضمون الفكرى الأيديولوجى لجيل كامل من الروائيين .

ب - وأما المشكلة الثانية التى تواجه الباحث فى هذا الموضوع فتتمثل فى اختيار مؤشرات متكافئة للمفاهيم المصاغة ، ويتوقف ذلك على تحديد وحدات التصنف ، ويجب أن يراعى فى هذه الوحدات ارتفاع معدل الثبات والصدق ، وتوحيد المؤثرات ، وهذا بدوره يقتضى دقة كما يتطلب دراسة تفصيلية أو استكشافية ، يجريها الباحث بداءة للوحدات التى سيتم تصنيعها . وليس من شك فى أن هناك صعوبات متعددة ، حينما تكون هذه الوحدات أجيالاً مبدعة .

جـ - تبقى أخيرا مشكلة القطع الزمنى ومحكاته ، ويحتاج حل هذه المشكلة إلى التعويل على محكات أدبية روائية فى الأساس . وهنا ينبغى تحديد هذه المحكات تحديدا مفصلا ، بحيث نعرف تماما المعايير التى سيتم وفقا لها محكات هذا القطع .

* * *

ثالثا : تخطيط أولى لتصنيف الأجيال الروائية فى مصر

(١) اعتبارات أولية بشأن التصنيف المقترح :

وثمة عدد من الاعتبارات الأولية التى راعيناها عند رسم الخطوط العامة للتصنيف ، المقترح لأجيال الروائيين فى مصر ، قد يتعذر دونها فهم بعض جوانب هذا التصنيف ، نوردها فى النقاط التالية :

أ - أن التصنيف المقترح قد يبدو نوعا من الاستسلام لإطلاق أحكام عامة ، أو التعامل مع التاريخ الروائى بدرجة من الحدة والصرامة ، إلا أنه لا يمثل رأيا نهائيا ، بقدر ما هو تخطيط أولى انطباعى فى أساسه ، أو بمعنى أوضح تنظيم علمى للانطباعات بمعناها المتسع ، التى يمكن أن تأخذ شكل فروض بحثية موجهة .

ب - أن أى تصنيف للأجيال الروائية فى مصر يجب أن يأخذ فى اعتباره ، فترات من الخمود تفصل بين هذه الأجيال ، وهى فترات لها مسبباتها فى ظروف الواقع المصرى الاجتماعى والأدبى ، ومن ثم فإن التصنيف

المقترح لا يقدم أجيالا روائية متتابعة زمنيا ، إذ يتبقى دائما من يسقط فى الحدود الفاصلة بين الأجيال .

جـ - أن البناء الأساسى لتاريخ الرواية فى مصر ، يكمن فى نشوء أنماط متجددة من الوعى ، مرتبطة زمنيا بفترات ليس من الضرورى أن تكون مؤشرة بتواريخ محددة بشكل صارم ، بل قد تكون متزامنة أو متداخلة مع بعضها البعض .

د - طبقا لهذا ، سوف يتم تقسيم أجيال الروائيين فى مصر إلى جيل الرؤية المراوحة ، وجيل الرؤية الوجدانية ، وجيل الرؤية الميلودرامية ، وجيل الرؤية المأساوية ، وجيل الرؤية المتسائلة ، وهى تسميات تعبر عن الطابع العام الغالب ظاهريا على كل جيل ، فضلا عن أنها تسميات ضرورية ونافعة من الناحية المنهجية . والمهم ألا تخدعنا هذه التسميات فتقيم عازلا بين هذه الأجيال ، وتحرمنا من ثم من متابعة النمو والتداخل بينها .

هـ - أنه فى التصنيف المقترح سوف نقدم أبرز أسماء كل جيل ، تاركين التفاصيل لمعالجة أخرى أكثر إحاطة .

(٢) التصنيف المقترح :

فى ضوء هذه الاعتبارات ، وانطلاقا من تحديد مفهوم « رؤية العالم » كمحك لتصنيف أجيال الروائيين فى مصر ، تم تمييز أربعة أجيال منها :

الجيل الأول ، هو جيل الرؤية الوجدانية الذى بدأت على يديه الرواية بمعناها الفنى .

الجيل الثانى ، وهو جيل الرؤية الوجدانية الذى اكتملت على يديه الرواية بمعناها الفنى .

الجيل الثالث ، وهو جيل الرؤية المأساوية الذى أسهم فى ترسيخ وتأصيل البناء الروائى .

الجيل الرابع ، وهو جيل الرؤية المتسائلة ، الذى فتح باب التجريب واسعا أمام الرواية .

ويمكن الحديث مفصلا عن هذه الأجيال على النحو التالى :

أ - جيل الرؤية المراوحة :

فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، بدت الأسس التى قامت عليها النهضة المصرية عاجزة عن تخليق جنس روائى فنى ومعبر ، وإن قدمت صياغات روائية تحذو خطوات الرواية

الأوربية ، وهو ما نلحظه فى كتابات رفاعة الطهطاوى ، وعلى مبارك ، ونخلة صالح ، وسعيد البستانى ونقولا بسترس ، ومحمد التميمى وغيرهم .

ذلك أن نشر التعليم ، وإيفاد البعثات ، وإنشاء الصحافة والمطبعة الأميرية ، وظهور حركة الترجمة ، وقيام مجلس شورى النواب ، وتأسيس الكتبخانة الخديوية ، لم تكن فى الأغلب تستهدف إيجاد قاعدة ثقافية عريضة ، يرفدها نسق تعبيرى متميز ، قدر ما كانت موجهة فى الأساس إلى محاولة تأكيد النظام القائم وتحديثه .

ساعد على ذلك أن محاولات التحديث هذه ، تداخلت فيها الأنشطة الثقافية فى مختلف المجالات ، فشملت اللغة والتاريخ والأدب والسياسة والاجتماع ، حيث كان كتاب تلك الفترة يطرقون فى كتاباتهم مختلف الموضوعات ، إلى جانب أعمال الترجمة والاقتباس والتلخيص للأعمال الفرنسية الروائية بالأخص ، حيث كانت الفرنسية أكثر اللغات الأجنبية نفوذا فى مصر ، والتى شارك فيها بشارة شديد ، وشاكر شقير ، وأديب إسحق ، وسليم النقاش ، ونجيب الحداد .

لقد كانت مرحلة مخاض فى جميع الاتجاهات ، قادها مثقفون من أصول طبقية مختلفة ، وسيطر عليها بعامة المراوحة

بين الانتماء إلى الأصول التراثية ، والأخذ بمؤثرات الحضارة الأوربية ، حيث بدأ التصادم فى الربع الأخير من القرن الماضى بين الثقافتين العربية والأوربية ، يتخذ شكل معارك فكرية حول الموقف ، الذى يجب أن تتخذه الثقافة المصرية إزاء الغربية ، والمدى الذى تستطيع أن تذهب إليه فى محاكاتها . وتناولت المجادلات بين دعاة التقليد والتجديد كل مناحى الحياة : دوران الأرض أو ثباتها . . الزى العربى والتركى والمصرى أو الزى الأوربى . . الأخذ بالتراث أم بالعلوم الطبيعية كما دعى شبلى شميل . . تعليم الفتاة ومساواتها بالفتى ، وما يتعلق بذلك من موضوعات السفور والحجاب ، وهو مامس كذلك قضايا الشريعة الإسلامية ، وكيف أنها لا يمكن أن تكون سبب التأخر ، واتخاذها أساسا لنهضة شاملة ، بتغيير مناهج الدراسة ، وإدخال العلوم العصرية ، والبحث فى مدى تطبيق القوانين المدنية والتجارية والمالية والجنائية والدستورية والإدارية الغربية ، وفيما عسى أن يكون فى هذا التطبيق من أمور تتنافى مع الإسلام .

وكانت المسألة الحاسمة بالنسبة إلى نشوء أدب معاصر هى مسألة اللغة . . مسألة ايجاد نثر فنى معاصر ، لا يقتصر على مجرد إحياء اللغة العربية فى إطار قواعدها الكلاسيكية وحسب ، وإنما يستهدف تطويع اللغة لإيجاد نثر يستجيب لمقتضيات حياة

تريد أن تتجدد ، أى إيجاد نثر معاصر قادر على استيعاب هذه الحياة بمختلف أشكالها والتعبير عنها .

فى إطار هذه الملامح ، بدت محاولات الطهطاوى فى « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » وترجمته لرواية فنيلون Fenelon « مغامرات تليماك » Aventurestelemaque ، التى قدمها بعنوان « مواقع الأفلاك فى أخبار تليماك » والتى يراها البعض ردا غير مباشر على استبداد عباس ، وهو مايفسر طبعها فى بيروت عام ١٩٦٧ . ثم جاءت محاولة على مبارك « علم الدين » عام ١٨٨٣ ، تلتها أعمال لنخلة صالح ، وسعيد البستانى ، ونقولا بسترس ، ومحمد التميمى وأحمد الصراف ، وإبراهيم رمزى ، وحنا النقاش ، وسليم سركيس وسعيد بغدادى ، وأحمد شوقى ، وخليل كامل ، ومحمد العبادى ، وميخائيل فرج ، وراغب دميان ، ونجيب أسعد جاويش ، وفرح أنطون .

ونتوقف هنا عند الروايات التاريخية التى قدمها جورجى زيدان بدءا من ثمانينات القرن قبل الماضى ، والتى يراها البعض مرتبطة بالروح الوطنية بعد انكسار ثورة عرابى ، مثلما ربط لوكاش بين ظهور الرواية التاريخية عند والترسكوت W.Scott .

فى أوائل القرن التاسع عشر ، وبين الروح الوطنية المناهضة للثورة الفرنسية ، بعد انحرافها عن مبادئها واتجاهها إلى السيطرة

والتوسع [٤١] ، ويراها آخرون ، مثل فرح انطوان ، نبشاً فى جبانة الشرق استخدم زيدان بضاعة منها تروج بين المسلمين .

رغم هذه الأعمال ، كانت القصة بكل أشكالها لا تطال منزلة الشعر ، وهو ما لاحظه عبد الحميد إبراهيم ، حين أورد أن مجلة « الضياء » كانت تضع القصص أواخر القرن قبل الماضى تحت عنوان « الفكاهات » [٤٢] .

وثمة ملامح بعينها يمكن تحديدها فى هذه الأعمال ، التى قدمت بواكير الصياغة الروائية تتمثل فى طغيان شخصية الراوى ، واعتماد الأسلوب الموروث فى التعبير القائم على الجزالة وفخامة اللفظ والحلى البديعية ، والطول النسبى فى الحوار ، واستعمال الأدلة الفعلية والعقلية ، والتركيز فى الأسلوب على أدوات التأثير الشفوية والإشارية من مثل التنبيه ، والتهويل ، والتهكم ، والالتفات والإكثار من أفعال الأمر والنهى ، والصفات ، والأمثال ، والعبر وغيرها من الطرق البيانية الثابتة « ومن الطبيعى ألا نتوقع الكمال من جيل الرواد . فقد كان شكل القصة عند معظمهم خلطاً بين الحكاية والنزعة الروائية والتركيز على الشخصية ومحاولة قص تاريخ حياتها وإخضاع القصة لمنافع عملية أو لمذاق شعبى يلتمس الغريب والمثير » [٤٣] .

هذه المراوحة تتضح جلية فى المقدمة التى كتبها فرح أنطون لكتابه « الدين والعلم والمال » الذى أصدره عام ١٩٠٣ ، وتساءل فيه : هل هو كتاب أم رواية بقوله : « وهذا الكتاب (الدين والعلم والمال) وهو الرواية الأولى من هذه الروايات » .

وموضوعه معروف من عنوانه . وقد سميناه رواية على سبيل التساهل ، لأنه عبارة عن بحث فلسفى اجتماعى في علائق المال والعلم والدين ، وهو ما يسمونه فى أوربا (بالمسألة الاجتماعية) وهى عندهم فى المنزلة الأولى من الأهمية لأن مدنيتهم متوقفة عليها » [٤] .

ولعل العمل الذى قدمه محمد المويلحى بعنوان « حديث عيسى بن هشام » ، ونشر للمرة الأولى فصولا فى مجلة « مصباح الشرق » بين عامى ١٨٩٨ - ١٩٠٠ ، وطبع بعد ذلك فى كتاب عام ١٩٠٥ ، يمثل خير تمثيل رؤية هذا الجيل الروائى المراوحة .

فمن ناحية الشكل ، فإن هذا العمل يجمع بين تراث المقامات ، الذى ساد البلاط العباسى وبين الشكل الروائى المعاصر ، أو ما عبر عنه الباحث التونسى محمد رشيد ثابت بأنه يمثل نموذجا من نماذج أدب التحول فى مستوى الأشكال ، حيث يمتاح من ملامح المقامة باعتماد أسلوب الكتابة القائم على

السجع وسائر المحسنات البديعية الأخرى ، والتضمين والاشتراك فى عدد الأشخاص المحوريين ، علاوة على مشاركته ملامح أخرى للرواية المعاصرة ، وهو ما يعزوه ثابت إلى خضوعه - من ناحية - إلى تأثير الثقافة العربية التقليدية ، فكان أقرب إلى شكل المقامة ، ومن ناحية أخرى ، إلى تأثير الثقافة الغربية ، فكان أقرب إلى الشكل الروائى ، مرجعا هذا إلى ظهوره فى فترة تحول المجتمع المصرى الحديث من الأرستقراطية إلى الرأسمالية « ذلك أن هذا التماثل بين البناء الأدبى للحديث والبناء الاقتصادى والاجتماعى للفترة التاريخية التى ظهر فيها ، يبرز بوضوح طبيعة العلاقة التى تربط الأثر بالظرف التاريخى لظهوره »[٤٥] .

وقد عبر المويلحى نفسه عن هذه المراوحة بين العلم الغربى والموروث الشرقى بقوله : « لهذه المدينة الكثير من المحاسن ، كما أن لها الكثير من المساوئ فلا تغمطوها حقها ، ولا تبخسوها قدرها ، وخذوا منها معشر الشرقيين ما ينفعكم ويلتئم بكم ، واتركوا ما يضركم وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها ، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى الطامعين وشره المستعمرين ، وانقلوا محاسن الغرب إلى الشرق ، وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فى غنى عن التخلق بأخلاق غيركم »[٤٦] .

وبالإشارة إلى نقد الرواية ، فالواقع أن قليلا ما ينظر إليه فى هذه الفترة بشىء من الأهمية ، وإن مثل ظهور كتاب « الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية » لحسين المرصفى ، والذى ظهر بين عامى ١٨٧٢ - ١٨٧٥ علامة بارزة . ذلك أن النقد الروائى كان معظمه انطباعيا ، وهو ما نستبينه من رد فعل مصطفى صادق الرافعى إثر قراءته « الدين والعلم والمال » لفرح أنطون ، حيث أبدع قصيدة طويلة توعد فيها الأغنياء بثورة يقوم بها فقراء العالم[٤٧] ، وكذلك ما قدمه أحمد (أفندى) الكاشف حين صدرت ترجمة رواية « بول وفرجينى » منشدا :

لعمرك ما استبكى عيونى واعظ
بأبلغ من هذى الرواية موقعا [٤٨]

أو ما ذكره محمد رشيد رضا فى (تقريظه) لرواية جورجى زيدان « فتح الأندلس » بقوله : « رغب إلينا جورجى أفندى زيدان فى قراءة قصته (فتح الأندلس) قبل تقريظها حبا فى النقد ، الذى لا يحبه إلا الواثق بحسن تصنيف القصص ، فإن القارئ لا ينتهى من فصل من فصولها إلا بشوق يلح به ويحفزه إلى قراءة مابعده حتى ينتهى الفصل الأخير . وننقد عليه أن المقصود من القصة هو بيان تاريخ الإسلام كسوابقها ، وليس فيها منه إلا ذكر الفتح بغاية الإيجاز ، أما عبارة القصة ، فقد

كنت أتوقع أن تكون خيرا مما سبقها ، فإذا هى كغيرها فى السلاسة ، ولكن فيها كلمات وعبارات عامية لم أر مثلها فى كتابة قبلها ، فجزمت بأنه متعمد ليسهل فهم كتابه عند العوام ، وعندى أن سلاسة عبارته كافية فى الوصول إلى هذا المرام »[٤٩] .

ب - جيل الرؤية الوجدانية :

يصف عبد الرحمن شكرى « المناخ الروحى » الذى عاش فيه الشباب المصرى فى مطلع هذا القرن ، بقوله عنه ، إنه : « عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس . . وكل منهما فى نفسه عميق مثل الأبد » . وهذا الشباب : « ضعيف العزيمة كثير الأحلام « وشجاعته » متقطعة مبتورة » و « خوفه مبدأ عام » و « هو شديد الإحساس ، ولكنه يبكى فى ضحكه ، ويضحك فى بكائه ، وهو كثير الشكوى ، قليل الصبر » . « ويفكر ولكن تفكيره غير منتظم » و « هو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره ، يترك ما يعنيه لما لا يعنيه » . وهو لا يعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة . من أجل ذلك يضره القديم ، كما يضره الجديد ، فهو من قديمه وجديده غريق بين لجتين أو مثل كرة فى أرجل المقادير »[٥٠] .

ويزيد عباس العقاد صورة هذا المناخ الثقافى وضوحا ،

واصفا تلك الفترة بأنها : « عصر طبيعته القلق والتردد بين ماض عتيق ومستقبل مريب ، وقد بعدت المسافة فيه اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وما هو كائن »[٥١] .

لكن فى ظل هذا المناخ نفسه ، كانت تتخلق رؤية وجدانية طالعة استهدفت قضايا الاستقلال والدستور والحرية ، و « خلق أدب مصرى محلى بصور الحياة المصرية » ، فكانت من ثمارها إنشاء الجامعة الأهلية عام ١٩٠٨ ، والتوسع فى إنشاء الكتاتيب الأميرية ، وقيام مشروع التعليم الإلزامى ، ودعوة قاسم أمين لتحرير المراة ، ودعوة طلعت حرب لتحقيق الاستقلال الاقتصادى من البنك إلى السينما ، وظهور الجمعيات الأدبية ، وإنشاء نادى المدارس العليا عام ١٩٠٥ ، وإعلان تكوين الحزب الوطنى عام ١٩٠٧ ، وظهور حركة عمالية ناشطة ، والدعوة إلى الزواج بالمصريات ونبذ الزواج بالأجنبيات ، وانتشار أغانى سيد درويش وأعمال المثال مختار ، وقيام الحزب الاشتراكى عام ١٩٢٢ ، وحوار الفلاحين مع العمد والأعيان على مسارح عماد الدين .

كان مصطفى كامل يتغنى بمصر ويناجيها ، فى محاولة لإعادة صياغة الوجدان الوطنى ، وهو ما دعى شوقى فى رثائه له إلى تسميته « حب مصر » و « شهيد غرامها » . وقد بلغ الوجدان

ذروته بثورة ١٩١٩ وشعارها « مصر للمصريين » ، ومناداتها بالاستقلال والدستور .

وقد عبرت الرواية عن هذه الرؤية تعبيرا واضحا ، وهو ما يمكن أن نلتمسه فى الإهداء الذى قدم به محمد حسين هيكل روايته « زينب » بقوله : « إليك يامصر .. أهدى هذه الرواية .. ولمصر نفسى ووجودى » .

ويسترعينا فى أعمال هذا الجيل الروائية وضوح إشكالية المرأة، لدرجة الاتخاذ من أسماء النساء عناوين لهذه الأعمال ، وذلك بدءا من نهاية القرن الماضى حتى أربعينات القرن الحالى .

وهاك ثبتا بهذه العناوين نورد ، هنا يمكن أن يزيد فى استيضاح هذه المسألة كالتالى :

حديث ليلى ١٨٨٨ - أرمانوسة المصرية ، وعذراء قريش ١٨٨٩ - ظبية البان ١٨٩٠ - فتاة غسان ١٨٩٢ - وعذراء الهند ١٨٩٧ - غادة كربلاء ١٩٠١ - فتاة مصر ، والزوجة المضطهدة ، وزنبقة القرية وغادة الأهرام ، وغانية الجزائر ، والشركسية الحسناء ، والنضيرة بنت الضيزن ، والفتاة الريفية ١٩٠٥ - عذراء دنشواى ١٩٠٦ - شيرين ١٩٠٧ - عروس فرغانة ، وفتاة الفيوم ١٩٠٨ - العباسة وفتاة البوسفور ، وفتاة أرضروم ، وفتاة القيروان ١٩١٢ - شجرة الدر - زينب ١٩١٤ -

الفتاة اليابانية ١٩١٥ - جريمة الفؤاد ١٩١٧ - دولت ١٩١٩ - البائعة الحسناء ، وثريا ، والأرمنية الحسناء ، وقوت الفاتنة ، ومذكرات بغى ، وفاتنة الأمبراطور ١٩٢٢ - وأسرار الهوانم ، وسكينة ، وزبيدة ١٩٢٦ - سعاد ، ومذكرات وصيفة مصرية ١٩٢٧ - زهرة الغابة ، ونفرت ، وابنه الملوك ١٩٢٨ - فاطمة ١٩٣١ - دولت ١٩٣٣ - سميراميس ١٩٣٦ - فتاة الثورة العرابية ، والشقيقتين اليتيمتين ، وشهيدة شهر العسل ، وشجرة الدر ١٩٣٨ .

كذلك تستوقفنا فى هذا الجيل مسألة الريادة ، التى تتوزع بين محمود خيرت مؤلف « الفتى الريفى » ١٩٠٢ ، وفرح أنطون مؤلف « الدين والعلم والمال » ١٩٠٣ ، ومحمود طاهر حقى مؤلف « عذراء دنشواى » ١٩٠٦ ، ومحمد حسين هيكل مؤلف « زينب » ١٩١٤ .

والذين يقدمون « زينب » ، ينطلقون من كونها أقرب إلى الكمال لفن الرواية الحديثة ، لاشك أن ثمة فارقاً بين هذه الأعمال لكنها لا تبلغ حد القطيعة النوعية التى تجعل من « زينب » متفرداً باستقلالية عالم الرواية ، أو ببناء الشخصيات ، أو بتكامل مختلف العناصر ، أو بالعقدة والحركية ، بل قد تبزها فى ذلك روايات جورجى زيدان التاريخية .

والذين يقدمون رواية زينب على أنها رواية ريفية ، يقدمون قبلها « الفتى الريفى » لمحمود خيرت . ففى الوقت الذى قدم فيه هيكل ريفاً رومانسيا ، يقول خيرت عن روايته : « لم أكتب هذه الرواية إلا لتكون عبرة للقارئ ودرسا من دروس الحياة ، يستفيد من ورائه أبناء وطنى العزيز بوجه عام ، والفلاحون بوجه خاص ، والذى دفعنى إلى نسج بردها بالشكل الذى هى فيه ، ما رأيت من تعس الفلاح وشقائه ، وما هو منغمس فيه من الجهل الدامس ، حتى أنى جعلت مقر الحادثة قرية من قرى الفلاحين ، وبطل الرواية واحدا منهم ، ولم يكن غرضى من ذلك مجرد (فكاهة) للفلاح ، يصرف فيها زمنه على غير طائل ، ولكن لحكمة بالغة تدفعه إلى تحسين حاله وترقية شأنه ، وثبت فيه روح الكمال والفضيلة ، فتهديه إلى طريق الرشاد وإلى سواء السبيل » [٥٢]

ويرى صبرى حافظ أن ثمة : « كمية تعسف كبيرة تكمن خلف تحديد ميلاد الرواية المصرية فى يوم ما وفى ساعة محددة وعلى أيدى قابلة مسماة . . إذ إنه كان لانفتاح الفنان المصرى على عطاء الرواية العالمية وعلى الآداب الأوربية ، أثر كبير فى تبلور مفهوم الرواية فى مصر » [٥٣] .

ويزيد يحيى حقى الأمر وضوحا بقوله : « إن مولد القصة

المصرية الحديثة اقترن بمواليد جديدة أخرى ، شملت مرافق حياتنا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعقلية والأدبية على السواء . . . هذه المواليد الجديدة المتشابهة فى أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع واحد ، هو يقظة الوعى فى الرأى العام بكلمة مصر » (٥٤) .

عبر أعمال هذا الجيل ، يتبدى الشعور بالمصرية مغلفًا بصفة رومانسية دلالة على هذه اليقظة . وتستوقفنا كذلك ملامح بعينها غالبة ، من مثل التوقف عند الوصف أو الحوار للإدلاء بآراء وتأملات شخصية ، وعدم تكامل النماذج الروائية ، والاستطراد اللغوى بلا منطق محدد ، واستخدام لغة التدفق العاطفى الممثلة غالبا فى مستوى انفعالى عال للحوار ، وشحنة سرد أقل انفعالا وأبسط أسلوبا .

ويحدد محمود تيمور الملامح الإبداعية الغالبة فى أعمال هذا الجيل على النحو التالى :

(١) غلبة الأحكام العامة المطلقة على الشخصيات والمعانى .

(٢) إغفال التنازع بين الغرائز والمشاعر فى نفس الإنسان .

(٣) إعلاء صوت الكاتب على أصوات الشخصيات فيما يبدو من مشاهد وأحوال .

(٤) إيثار السرد والأخبار على التصوير وتهيئة الجو .

(٥) اضطراب الموضوعات فى دوائر محددة متشابهة من مشكلات الحياة والمجتمع .

(٦) الافتتان بالإغراق فى الحوادث والتصرفات دون تمهيد وتدريج .

(٧) القصد إلى الوعظ الظاهر فى تكلف أو المجون السافر فى ابتذال .

(٨) تعلق الجماهير فيما تعارفت عليه من أخلاق وأوضاع وتقاليد .

(٩) الولع بالخواتيم الحاسمة المثيرة التى تنتصر للحق والخير وتعز الفضيلة .

(١٠) إجمال يبلغ حد الإخلال [٥٥] .

وقد ساعدت المدرسة والمكتبة والمطبعة والصحيفة والمسرح وسخونة الأحداث فى هذه الفترة ، على خلق قارئ له تطلعاته وقدراته المتميزة ، تشكلت قاعدته من موظفى الدواوين وطلاب المدارس والمعاهد الدينية .

ويذكر يحيى حقى أنه : « لم يحدث لرواية أخرى - وربما إلى اليوم - أن أقبل الناس على قراءتها مثل إقبالهم على قراءة عذراء دنشواى . . لا لأنها عرفت كيف تركب موجة الانفعال الشعبى ، بل لأنها عرفت أيضا - بالغريزة والسليقة - كيف

تصب حادثة دنشواى فى قالب فيه من الفن القصصى أنفاسه إن لم يكن عطره كله » [٥٦] .

وقد اصطدمت هذه الرواية بمشكلة اللغة ، أتكون بالفصحى أم العامية ، فتؤثر كتابة السرد بالفصحى والحوار بالعامية ، يقول محمود طاهر حقى فى مقدمة الرواية : « وكان من القراء من تفضل بانتقاد لغة الحوار فى الرواية ، لأنه مضيع فى زعمهم للغة القرآن الشريف ، وغاب عن حضراتهم أنى تعمدت الكتابة باللغة العامية الريفية ، لتكون أوقع فى النفس وعبارة (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى » [٥٧] .

على أن المسألة هنا ليست كامنة فى اللغة ، وإن تحملتها . إنها كامنة بالأساس فى خشية المبدع أن يقدم عملا يمكن للغة فيه أن تقود إلى حادثة بعينها فتثور حوله (الأقاويل) ، خاصة إذا كان العمل متعلقا بموضوعات اجتماعية ذات حساسية خاصة كالحب والزواج ، وهو ماعبر عنه وقتها الأب لويس شيخو اليسوعى فى معرض نقده لكتاب « الحب والزواج » لنقولا الحداد بقوله « ليس من عادة (المشرق) أن يخوض فى المسائل المتعلقة بالحب والزواج وفى تعريف الكتب المؤلفة منها . لأن أغلب هذه المصنفات إنما المراد بها إثارة الشهوات أكثر من الكلام فى أمر خطير تعتبره الكنيسة أحد أسرارها العظمى» [٥٨] .

وهو ما قد يفسر حادثة رددتها أيامها الأوساط الأدبية حين أراد طالب أزهرى شراء رواية « زينب » فقال لصاحب المكتبة : « أعطنى من فضلك رواية السيدة زينب » .

جـ - جيل الرؤية المأساوية :

أعلنت ثلاثينات هذا القرن مولد جيل مصرى جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ ، فى ظل جمود وركود الحركة الوطنية ، وتحولها من معركة ثورية شعبية ، إلى قضية سياسية وصراع بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع حزبى بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . ونما هذا الجيل عبر تغير جوهرى فى شكل العالم ، إذ اشتد الصراع الدولى ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وإنما اكتسى صبغة مذهبية ، وأصبح صراعا بين الفاشية والرأسمالية والنازية والاشتراكية . وكان الجيل الجديد أكثر تحمسا وتأثرا مع هذه التيارات والتفاعل معها . وحين بدا له أن يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى ، كان طبيعيا أن يضيق بالأحزاب والأساليب القائمة ، وأن يتطلع إلى حلول وأيديولوجيات أخرى ، وهكذا توزعت جبهته بين اتجاهات دينية وشوفينية وقومية وتقدمية ، عبرت عن نفسها فى مجتمعات وفكريات متعددة ، اتخذت فى أحيان شكل جماعات سرية

قامت باغتيال عدد من الزعماء وجنود الاحتلال ، ونسف المحلات التجارية ودور السينما والملاهى . واتخذت فى أحيان أخرى شكل دعوات متطرفة من مثل ما دعا إليه محمود عزمى فى جريدة الأهرام من ترك الأديان ، لأنها - فى رأيه - قيود عنيفة يجب التخلص منها ، وذلك أثر حركة مصطفى كمال فى تركيا وقضائه على الخلافة الأسلامية [٥٩] .

وفى دوامة الجدل بين العامية والفصحى .. بين مادية الغرب وروحانية الشرق .. الطربوش أم القبعة ، لاتينيون أم سكسونيون ... الحجاب والسفور .. التراث والترجمة ... بين هذه الثنائيات كان السؤال يتخفى : الوفاق أم الثورة ؟

بين الوفاق والثورة ، يتبدى الخضوع للمبالغات العاطفية والمأساوية . وهذه المبالغات من شأنها أن تعنى بالابتعاد عن الفهم الصحيح للحياة وللإنسان . وهى فى ظروف التحول الحضارى ، وسيلة سهلة لإثارة المتلقى العادى ، والإبقاء على صورة الحياة فى ذهنه كما هى ، بل والمساعدة على تثبيت هذه الصورة .

ويكفى لكى نعرف مدى ماأصيب به الوجدان المصرى عقب الحرب العالمية الثانية ، واندفاعه إلى هذا اللون من المبالغات المأساوية ، أن نقرأ إحصائية أعدها جلال الشرقاوى فى بحث له

عن السينما المصرية وقتها ، حيث يقول : « إذا ماعدنا على سبيل المثال إلى موسم ١٩٤٦/٤٥ ، استطعنا أن نستخرج ٢٣ فيلما ميليود راميا من مجموع أفلام هذا الموسم والتى بلغت ٥٢ فيلما . أما هذه الأفلام الميلودرامية فهى موزعة على الموضوعات الآتية : فتيات غرر بهن فى تسعة أفلام - اغتصاب فى فيلمين - خيانة زوجية فى ثلاثة أفلام - انتحار فى ثلاثة أفلام - محاولة انتحار فى فيلمين - حالة جنون فى فيلمين [٦٠] .

ومن المؤكد أن الظروف الصعبة التى مربها الوجدان المصرى خلال هذه الفترة ، قد خلقت فيه ميلا إلى الحزن والاكتئاب ، جعلت هذا الصنف من الفن رائجا ، لأنه أثار مكامن الحزن العميق فى النفس المصرية وتلمس الجراح الكثيرة التى كانت تعانيها .

وقامت ثورة ١٩٥٢ ، وازدادت فعالية المؤثرات الأدبية الروسية ، وأثيرت مرة أخرى قضية اللغة الروائية ، وغزت الوجودية السوق الثقافية المصرية مع بدء الستينات ، وطرحت كتابات العالم ، وعبد العظيم أنيس قضايا الأدب الواقعى ، وموقف الأدباء ، ومهمة النقد الأدبى فى التغيير والتطوير ، وتأسيس نادى القصة ، وشكل الروائيون تيارا أدبيا لايقل أهمية عن التيار الشعرى السائد منذ أجل طويل ، بل أخذت الرواية

رويدا تتصدر عالمنا الأدبى ، ونقل درينى خشبة ذخائر الأدب اليونانى إلى العربية ، وكتب عبد الحميد يونس قصة الفولكلور العربى ، وكتب كامل الكيلانى فى أدب الأطفال ، وبرزت فى الرواية أسماء محمود تيمور ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، ويوسف إدريس ، وعادل كامل ، وفتحى غانم ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وعبد الحليم عبد الله ، وإحسان عبد القدوس ، وأمين يوسف غراب ، ومحمد كامل حسين ، ومحمد مفيد الشوباشى ، ويوسف جوهر ، وعلى أحمد باكثير ، ويوسف السباعى ، ونجيب الكيلانى ، ولطيفة الزيات وغيرهم .

ويحدد صبرى حافظ الإضافات التى قدمها هذا الجيل بقوله : « وأول هذه الإضافات تنطلق من تقلص الأسلوب السردى فى عملية القص الروائى بشكل ملحوظ ، مما أفسح المجال أمام أساليب عديدة أخرى ، فظهر الاستعمال البارع للضمائر الثلاثة فى عملية القص الروائى ، والذى يتيح للكاتب أن يقدم كافة أبعاد الحدث ، وكل مافى أعماق الشخصية من أحاسيس ورؤى . وأصبح للمنولوج الداخلى دور كبير باعتباره وسيلة فعالة فى كشف أبعاد الشخصية والحدث على السواء . وتداخلت الأزمنة بشكل شديد التفرد والإيحاء ، حطم الحواجز الفاصلة بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وإن ابتعد كثيرا عن

علمية التذويب البروستية للزمن ، مما منح الكاتب قدرة كبيرة على التركيز والتكييف ، والوصول إلى حقيقة القضايا التى يعالجها بيسر شديد . وقد أدى تداخل الأزمنة بهذه الصورة إلى تحقيق الكثير من النقلات الفنية الرائعة ، التى يصبح فيها الموضوع هو التكملة الوحيدة وليس الحدث » [٦١] .

كذلك برز دور النقد واضحا على يد لويس عوض ، ومحمد مندور ، وأنور المعداوى ، وعبد القادر القط ، ومحمود أمين العالم ، وعدد من النقاد الشبان وإن لوحظ أن روائيى هذا الجيل كانوا ينتظرون النقد ويخشونه ، وقد قدم نقد هذه الفترة عددا من الدراسات النظرية والتطبيقية ، وإن لوحظ عدم دقة المصطلحات واللغة النقدية . والاختلاط نتيجة اختلاف المكونات الثقافية للنقاد ، ورؤاهم الاجتماعية المتناقضة .

د - جيل الرؤية المتسائلة :

ويطلق عليه فى أحيان جيل الستينات ، وفى أحيان أخرى جيل الستينات والسبعينات ، وثمة احتراز ضرورى هنا : إذ إن محاولة استيضاح حساسية هذا الجيل ورؤيته ، تظل تحمل قدرا غير قليل من مخاطرة التعامل مع واقع حى سيال ، مازال يعطى ويتخطى وينتقى ويتجاوز ويخطئ ويصيب . فالاستيضاح يميل عموما إلى مدارسة (التراث) الروائى حين يكون قد أكمل أو كاد

مسيرته ، أو بالأحرى جاوز انعطافا فى مسيرته ، فذلك يوفر فى الحق إمكانية بحث واستيضاح على نحو أفضل .

ويمكن القول إن هذا الجيل قد نشأ فى ظل وضوح وتناقض الخريطة الفكرية ، الذى يعكس تناقص اللوحة الاجتماعية بثنائيته : الاستاتيكية المستندة إلى التقليد ، والسلف والعقيدة التى تتجاوز الواقع والميل للنظر إلى الوراء .. والديناميكية المتجهة نحو التحديث ، والرؤية المستقبلية ، والعلمية ، والعلمانية والتقدم .. وذلك عبر غيبة ممارسة ليبرالية سياسية، ومحاولة سطحية للتخلص من قيود الماضى وقوالبه ، وإجهاضه بالتحديث الاستهلاكى المستند إلى الطفيليات الاجتماعية ، والتشويه الثقافى . إنه جيل ادوار الخراط ، وجمال الغيطانى ، وسمير ندا ، وعبد الحكيم قاسم ، وضياء الشرقاوى ، ومحمد سنجاب ، وأحمد الشيخ ومجيد طوبيا ، وإبراهيم عبد المجيد ، وزهير الشايب ، وصنع الله ابراهيم ، ويوسف القعيد ، ومحمد البساطى ، وأبو المعاطى أبو النجا ، ويحيى الطاهر . عبر عنه لطفى الخولى بقوله : « والواقع أن التطورات الاجتماعية التى حدثت بمصر ، منذ ١٩٥٢ وفى خلال المدة منذ ميلاد هذه (البراعم) حتى تفتحها على الكلمة الفنية والأدبية قد مهد الطريق بأوسع ما يمكن ولأول مرة تاريخيا ، أمام أبناء الطبقة

البورجوازية وخاصة الفئات الصغيرة ، وأتاحت لها فرصا رحبة للتعلم والثقافة ، نتيجة مجانية التعليم وتخفيض أسعار الكتب ، وإنشاء مزيد من المكتبات العامة فى المدن والمراكز وبعض القرى الكبيرة . ومن هنا تكونت قاعدة عريضة نسبيا من أبناء البورجوازية ، الذين نجوا من ظلمة الأمية وظلت قلوبهم تنبض بآلامها وآمالها . وأمكن بالتالى لهذه القاعدة العريضة بكمها المتزايد أن تفرز – نوعيا – أدباء وفنانين من رحمها ، ينتمون – زمنيا – إلى أعمار شابة ، أو اجتماعيا إلى مرحلة كسر قداسة الرأسمالية الكبيرة الريفية والصناعية والتجارية ، وشق الطريق نحو تحولات ذات آفاق اشتراكية ، وعصريا ، إلى نبض الثلث الأخير من القرن العشرين ، ابتداء من عالمية الظاهرة الاشتراكية وثورة كوبا والجزائر ، إلى الثورة المضادة فى غانا وأندونيسيا ، إلى تأميم قناة السويس والمعارك التى دارت حولها إلى إطلاق سبونتيك ودوران جاجارين من حول الأرض ، إلى الصراع الصينى السوفيتى ، إلى حرب فيتنام ، إلى هزيمة ١٩٦٧ ، وانطلاق المقاومة الفلسطينية العربية المسلحة ، إلى هبوط أرمسترونج والدورين على سطح القمر » [٦٢] .

وهنا يمكن أن نقارب تحديد ملامح هذا الجيل ، حيث أضحت كافة الأسس القديمة موضع نقاش ، مما استتبعه تمثل

أعماله الروائية لأدوات بنائية مستحدثة ، ومحاولة استيعاب التقنيات الروائية الحـديثة ، ساعد عليه التطور الكبير فى مجالات الإنتاج والنشر ، والتفاعل مع حركة الواقع الاجتماعى ، وتحول القراءة إلى اختيار حر فى مواجهة تأثيرات التليفزيون والسينما .

وقد قـدم صلاح عيسى صوت هذا الجيل ، رأيه فى الأجيال الروائية السابقة بقوله : « حين قرأنا « أرض » الشرقاوى . لم نهتم كثيرا بمن قالوا إنه نقلها عن أجنازيوسيلونى . بطرف اللسان عرفنا طعم قرانا على صفحاتها . كانت (وصيفة) كما كانت (زينب) . لكن قرية زينب لم تكن فيها رجال ينزفون مع البول دما وصديدا ، أما يوسف إدريس فقد علمنا أن القصص يمكن أن تحكى عن ناس كالذين عشنا ونعيس معهم . لم نكن نعرف شيئا عن (ريرى) ابنة عبد الرحيم بك فتحى أحد كبار مهندسى وزارة الأشغال ، ولم يخطرنا أحد بموعدها مع حبيبها ، إذ القمر بدرا بين غابات النخيل فى عزبة النخل ، بطلة (النظارة السوداء) كانت متمصرة لم نلتق بمثلها فى قرانا ، أو فى خيالنا ، لذلك تصيبنا الدهشة على أسطر النقط التى تفصل بين حب حبيبها لها واستسلامها له »(٦٣) .

ولعل ظاهرة من أهم الظواهر هنا والبارزة ، تكمن فى وجود ذلك العدد الضخم من الأعمال الروائية ، التى يدفعها كل يوم إلى الأسواق كتاب هذا الجيل . ويعود ذلك إلى أسباب عديدة منها زيادة الاهتمام بهذا الجنس الأدبى ، ومنها انتشار الثقافة النقدية الروائية ، والنمو الحضارى العام ، وازدياد عدد السكان وفرص التعليم .

وقد رافق هذا التطور فى الكم تطور آخر فى الكيف ، بعضه يعود إلى كتاب هذا الجيل أنفسهم ، وبعضه يرجع إلى سمات فى أعمالهم . فالكتاب بدأوا يملكون وعيا اجتماعيا حادا ، واعتدادا بالنفس وثقافة عريضة منوعة يتمثلون تياراتها المعاصرة ، ويعملون على استيعاب معطياتها .

بيد أن هذا لا ينطبق على أفراد الجيل جميعهم ، فبعضهم ما برح فى أول الطريق يحبو ويتعثر ، وبعضهم لم يستطع أن يثبت قط نجاحه ، وفريق ثالث ماكان يمكن له أن يكون قوة شديدة الوعى خلف السيل المتدفق من الإنتاج الروائى ، وهو ما يشعر به الباحث بأنه من الخطل أن يدخلهم جميعا ضمن حدود التاريخ الأدبى ، فيبت بصورة قاطعة فى أعمالهم ، حيث الوقت مازال مبكرا للحديث عنهم بتعيين .

إن محاولات هذا الجيل تتناوس الخروج على النمطى ،

لكنها بعد لم تزل عاجزة عن صياغة لغة مرحلتها التاريخية ، أى لغة التحولات والانهيارات والخروج على الجاهز المؤطر فى وسائل الإعلام .

إن جمال الغيطانى يحاور الأزمنة العربية المتداخلة ، ويثبت محمد البساطى حركة الواقع لتحليله وكشفه ، ويسجل سميرندا لحظات ساخنة ، ويزاوج يحيى الطاهر الواقع الخشن بالشفافية الشعرية ، ويحاول صنع الله إبراهيم تأسيس أبعاد الحياة اليومية ، ويبشر عبد الحكيم قاسم بعالم واقعى جديد محل عالم قديم طيب ، ويقرأ يوسف العقيد قريته الكبرى مصر من دفتر قريته الصغيرة ، ويتبدى المونولوج الداخلى والتداعى الحر ، والمونتاج السينمائى ، والوثائقية ، واستخدامات اللغة السيكولوجية .

ولعل أعظم ماأثر فى لغة الرواية هو وسائل الاتصال الجماهيرى الحديثة ، وتطوير أسلوبية كتابتها المعتمدة على التقطيع ، والديناميكية ، والتسامح فى اللغة الفصيحة ، وتحطيم الحدود فى الفنون الكتابية ، وتضمين الشواهد والنصوص الخارجية فى صلب النص الروائى ، واعتماد ظاهرة التقابل والتضاد فى السياق ، لتوليد المعانى بين الكلمات والخلط بين الأزمنة فى تصريف الأفعال استخداما للذاكرة الروائية ، والتغيير

فى صياغة الجملة ورسم حدودها ، وتعيين ارتباطاتها الشكلية والفكرية بما يسبقها وما يتبعها ، حيث فى هذا الأفق وغيره تؤسس الكتابة الروائية الجديدة شرعيتها .

* * *

هوامش :

(١) د. زكى نجيب محمود : فى فلسفة النقد ، دار الشرق ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٣٣

(٢) Lukacs , G.: Essays on the sociology of Knowledge, Routledge and Kegan Paul, London, 2 nd. ed p. 61.

(٣) Goldmann, L. : Sciences humaines et philosophie, Gouthier, Paris, PP. 109 - 110

(٤) Peyre, H. : Les generations litteraires, Editions Contemporaines, Paris, 1948, PP. 214 - 217

(٥) عبد الحكيم قاسم ، من تحقيق حول القصة القصيرة بين جيلين ، إعداد محمد بركات ، الهلال ، اغسطس ١٩٧٠ ، ص ١٥٧

(٦) مجد الدين الفيروزآبادى : القاموس المحيط ، الجزء الثانى ، شركة ومكتبة ومطبعة الحلبى ، ١٩٥٢ ، ص ٣٦٤ .

(٧) مقدمة ابن خلدون .

(٨) Peyre, Op. Cit., P. 219

(٩) هربرت ريد : ضرورة الفن ، كتاب الهلال ، ص ٧١ .

(١٠) Evans - Pritchard: The Nuer, PP. 249 - 266

(١١) Richardson, J. and A. L. Kroeber: " Three centuries of women's dress Fashions - A quantative andysis" in Anthropological records, Vol. 5, No 2University of California, 1940, PP. 74 - 76.

(١٢) المقدمة ، ص ١٧٠ .

(١٣) المقدمة ، ص ١٢٠ .

(١٤) المقدمة ، ص ١٤١ .

(١٥) المقدمة ، ص ١٣٦ - ١٣٧ .

(١٦) المقدمة ، ص ١٣٨ .

(١٧) المقدمة ، ص ٧٠ - ١٧١ .

(١٨) المقدمة ، ص ١٧٥ ، ١٧٦ .

(١٩) Parsons, T. : Social structure and personality 2 nd. Printing, the Free press, London, 1965, P. 140

(٢٠) Ibid., P. 145.

(٢١) El - Gohary, M. : Readings in sociology and Anthropology, P. 63.

(٢٢) كارل مانهايم : الايديولوجيا واليوتوبيا ، ترجمة د. عبد الجليل الطاهر مطبعة جامعة بغداد ، ص ٢٥٣ .

(٢٣) Gramsci, A. : Gramsci dans le texte, Ed. Sociales, Paris, 1975, P. 599.

(٢٤) Peyre, Op. Cit., P. 216.

(٢٥) Michaud, G. : Introduction a une science de la litterature, pp. 252 - 259.

(٢٦) Escarpit, R., Sociologie de la litterature, P. 61.

(٢٧) Ibid., P. 73.

(٢٨) Sturrock, J. (ed) : Structuralism and science from levi - strauss to Derrida, Oxford university press, 1979, P. 60.

(٢٩) Ricard, R., Nouvelle critique ou rouvelle imposture, J.J. Pauvert, Paris, 1965, P. 161.

(٣٠) استخدم سليمان فياض مفهوم « الموجة » للدلالة على خطأ الأخذ بمعيار المرحلة الزمنية الواحدة للتعبير عن الجيل بقوله : « من التعسف هنا أن نطلق كلمة جيل على مجموعة من الأدباء فى مدى زمنى يتراوح بين خمس سنوات وعشر سنوات ، وربما كان من الأصدق أن نقول إنهم مجموعات أو موجات فى جيل واحد ، انظر :

تحقيق محمد بركات ، مصدر سابق ، ص ١٦١ .

(٣١) سامى خشبة : « قضايا أدبية - مسألة الأجيال فى الستينات والسبعينات فى مجلة ابداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد التاسع ، سبتمبر ، ١٩٨٣ ، ص ٦ .

(٣٢) Homans, G. : Human groups, Routledge and Kegan paul, L.T.D., London, 1959, P.6.

(٣٣) سامى خشبة : « جيلنا - النقد والحرية والمشاكل » فى الطليعة مؤسسة الأهرام ، سبتمير ١٩٦٩ ، ص ٦١ .

(٣٤) Skidmore, W.: Theoretical thinking in sociology, 23 nd. ed., Cambridge university press, 1929, P. 249.

(٣٥) د. محمد حافظ دياب : « القارئ » والمجتمع مدخل إلى علم اجتماع القراءة » فى الكتاب السنوى لعلم الاجتماع ، العدد الرابع ، دار المعارف ابريل ١٩٨٣ ، ص ٢١١ .

(٣٦) يوسف الشارونى ، من تحقيق محمد بركات ، مصدر سابق ص ١٩٤ .

(٣٧) Mead, M.: " National character " in Anthropology to - day, ed. by A.L. Kroeber, Chicago, 1953, P. 121.

(٣٨) أبو بكر محمد بن يحيى الصولى : أخبار أبى تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، المكتب التجارى ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٥٣ .

(٣٩) نجيب محفوظ ، عدد خاص للهلال ، ص ١٩٠ .

(٤٠) Goldmann, L. : Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964, PP. 211 - 221.

(٤١) Lukacs, G.: The historical novel, trans. Press, London, 1962, PP. 23-25.

(٤٢) د . عبد الحميد ابراهيم : « أربعة أجيال من القصاص » فى مجلة القصة ، نادى القصة ، القاهرة ، مايو ١٩٦٩ ، ص ٢٨ .

(٤٣) نفس المرجع ، ص ٢٩ .

(٤٤) فرح انطون : الدين والعلم والمال - المدن الثلاث ، الاسكندرية ١ يوليو (تموز) ١٩٠٣ ، المقدمة . وهذه الرواية موجودة بمكتبة الجامعة الامريكية بالقاهرة تحت رقم ١٨٣٦ أف ، دين .

(٤٥) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام ، ليبيا ، تونس .

(٤٦) محمد المويلحى : حديث عيسى بن هشام ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٩٩ .

(٤٧) مصطفى صادق الرافعى : قصيدة « ثورة الفقراء » فى مجلة الجامعة السنة الرابعة ، الجزء الخامس ، أغسطس ١٩٠٣ ، ص ٢٩٧ .

(٤٨) الجامعة ، ١٧ يونيه ١٩٠٢ .

(٤٩) المنار ، أغسطس ١٩٠٣ .

(٥٠) يسرى محمد سلامة « عبد الرحمن شكرى شاعر الوجدان » القاهرة ١٩٦١ ، ص ٤٢ ، ٤٣ ، ٧٠ .

(٥١) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(٥٢) محمود خيرت : الفتى الريفى ، الطبعة الثانية ، مجلة مسامرات الشعب ، القاهرة ١٩٠٥ ، ص ٤ - ٥ .

(٥٣) صبرى حافظ : « اتجاهات الرواية المصرية بعد الثورة » فى المجلة العدد ١٠٣ ، القاهرة ، يوليو ١٩٦٥ ، ص ١٠٣ .

(٥٤) يحيى حقى : دمعة .. فابتسامة ، الكتاب الذهبى ، روز اليوسف ديسمبر ١٩٦٥ ص ٩٧ .

(٥٥) محمود تيمور ، الأدب الهادف ، ص ١٣ .

(٥٦) يحيى حقى ، المصدر السابق ، ص ١٣١ .

(٥٧) نفس المصدر ، ص ١٣٢ .

(٥٨) مجلة المشرق ، يونيو ١٩٠٤ .

(٥٩) الأهرام ، ٣ - ١٧ يونيو ١٩٢٥ .

(٦٠) رجاء النقاس : السينما والفكر فى مجلة الهلال ، يوليو ١٩٦٦، ص ٥ .

(٦١) صبرى حافظ ، المصدر السابق ، ص ١١١ .

(٦٢) لطفى الخولى ، الطليعة ، مرجع سابق ، ص ٨٣ .

(٦٣) صلاح عيسى : « دقات جنائزية على دفوف الستينات » فى حظوة العدد الثالث ، دار ماجد للطباعة ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

د. محمد حافظ دياب

(مصر)

الرواية العربية فى الصين

بدأت الصلات بين الصين والعرب منذ وقت مبكر جدا ، فقد ذكرت المصادر التاريخية الصينية أن العلاقة بين الصين وبلاد العرب ترجع إلى ما قبل الميلاد . وأول احتكاك حسب السجلات التاريخية الصينية ، هو رحلة تشانج تشيان ، مبعوث الأمبراطور الصينى فى سنة ١٣٩ ق . م ، إلى آسيا الوسطى والغربية التى تشتمل على بلاد العرب ، وأول اتصال رسمى بين المسلمين العرب والصينيين ، كان فى فترة الخليفة عثمان ابن عفان ، إذ بعث رسوله إلى الصين فى عام ٦٥١ الميلادى الموافق لعام ٣١ الهجرى ، لإقامة روابط ودية بين البلدين ، والدعوة إلى الإسلام . وبعد ذلك فى عهدى الأمويين والعباسيين ، ازداد تزاور البعثات والقوافل التجارية بين البلدين .

وبالرغم من هذه الاتصالات بين الشعبين فى مختلف العصور ، فإن رحلة الأدب العربى فى الصين ، لم تبدا إلا فى العصر الحديث . وذلك لأسباب عديدة منها : أن كلتا اللغتين العربية والصينية صعبة جدا ومعقدة للغاية ، فتعتبر الترجمة بين هاتين اللغتين خاصة الترجمة الأدبية بينهما ، عملية « أصعب من الصعود إلى السماء » فى تعبير أحد شعراء الصين .

ومع ذلك فقد بذل الرعيل الأول من المستشرقين الصينيين ،

والأدباء المولعين بالثقافة الصينية والشرقية ، قصارى جهودهم ، فخطت الصين خطوتها الأولى فى مسيرة هذا المجال الشاق ابتداء من أول ترجمة جدية للأدب العربى وهى كتاب « ألف ليلة وليلة » فى عام ١٩٢٤ فى جزءين بمدينة شانغهاى ، وكتاب « النبى » لجبران خليل جبران فى عام ١٩٣٣ ، على يد كاتبة النثر المشهورة السيدة بين شين ، وكل منهما منقول من اللغة العربية ، إذ لم يكن حينذاك إلا عدد ضئيل جدا من الصينيين ، الذين يعرفون اللغة العربية .

وبنهاية الحرب العالمية الثانية ، شهدت العلاقات الصينية العربية تطورا كبيرا ، مع انتصار الثورة الصينية الديمقراطية الجديدة ، والحركات الوطنية المتصاعدة فى بلدان العالم العربى فقد ازداد اهتمام الشعب الصينى بالشؤون العربية فى مختلف المجالات ، بما فيها الأدب العربى ، وهم يتلهفون على المزيد من المعرفة ، عن حياة الشعب العربى الصديق : أحوالهم الاجتماعية ، وملامحهم ، آمالهم وآلامهم ، وذلك عن طريق قراءة الأدب العربى بوجه عام ، والرواية العربية بوجه خاص ، لأن الرواية أكثر الوسائل الفنية حيوية وشمولية ، ودقة فى تصوير واقع الشعب وحياته .

فإن اهتمام القراء الصينيين والباحثين المتخصصين بالرواية

العربية ، ليس بسبب معاناة الشعب الصينى مثله كمثل العرب ، ولا بسبب أن الشعبين شرقيان يسهل عليهما تبادل التفاهم والتخاطر فحسب ، وإنما أيضا بسبب أن القراء الصينيين يجدون فى الروايات العربية ، كثيرا من الشخصيات والأحداث ، وثيقة الصلة بروحهم وقريبة الشبه مع حياتهم وواقعهم الاجتماعى والنفسى ، وكأنهم يقابلون أصدقاءهم ، يفرحون لفرحهم ، ويتحسرون لحزنهم .

لا أحسبنى مغاليا أن قلت ، إن الصين قد شهدت منذ ثلاثين سنة مضت ، حركة نشيطة لترجمة الأدب العربى بوجه عام ، والرواية العربية بوجه خاص ، تتخللها فترتا الازدهار خلال نمو هذه الحركة ، إن فترة الازدهار الأولى استمرت من أواسط الخمسينات إلى أوائل الستينات . ففى عام ١٩٥٦ حدث العدوان الثلاثى على مصر ، فهب الشعب الصينى للوقوف مع الشعوب العربية فى نضالها العادل ، وقام ملايين وملايين من سكان المدن والأرياف بالمظاهرات ، تأييدا لإخوانهم العرب ، وفى هذا التيار الحماسى ، زاد إقبال القراء الصينيين على جميع الكتب ، التى تعرفهم بالعالم العربى ، فانبثقت حملة كبيرة لترجمة الأدب العربى المعاصر ، شاملة الشعر والقصص والرواية ، فقد نشرت داز النشر للكتاب ، ودار النشر للأدب

الشعبى ببكين ، عدة دواوين شعرية عربية معاصرة ، ومجموعتين للقصص العربية الحديثة .

ولأول مرة ، بدأ القراء الصينيون يعرفون أسماء الأدباء العرب البارزين : محمود تيمور ، نجيب محفوظ ، يوسف إدريس ، محمد صدقى ، عبد الرحمن الشرقاوى . . . إلخ وكذلك صدرت مجموعة للقصص اللبنانية تشتمل على ١٥ قصص قصيرة . .

والجدير بالذكر لإشارة إلى أن نشر ترجمة صينية لرواية « الأيام » لطه حسين (الجزءين الأول والثانى) قد أوقفت القراء الصينيين على مسيرة كفاح شاب مصرى مكفوف ، وتحدياته أمام القدر والظروف والمجتمع ، حتى يتوج بعمادة الأدب العربى ، إنَّ أدب طه حسين قد ترك أثرا لا يمحى فى نفوس القراء الصينيين منذ ذلك الحين .

وعلى أية حال ، فإن الصين فى تلك الفترة ، لم تتم تأهيل أعداد كبيرة من دارسى اللغة العربية ، ولذلك تمتاز فترة الازدهار هذه بعدم الاختيار المنهجى الشامل ، فمعظم الأعمال المترجمة عبارة عن الأشعار الكفاحية والقصص الوطنية ، لعل ذلك يرجع إلى أنهما أكثر تكيفا مع الحماس الملتهب ، وأشد التصاقا بالأوضاع الواقعية فى تلك المرحلة التاريخية الهائجة ، وتمتاز

أيضا بتنوع الأصول - بعض الأعمال نقلت من ترجمة الانجليزية والروسية ، وبعضها الآخر مأخوذة من العربية الأصلية ، وتفتقر تلك الفترة أيضا إلى دراسة منهجية وأبحاث علمية . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن الأدب العربى قد أثبت تواجده فى الصين .

فقد انقطعت صلات الصين مع العالم الخارجى خلال (الثورة الثقافية) ، من أواخر الستينات حتى أواخر السبعينات ، وتوقفت ، بطبيعة الحال ، جميع نشاطات الترجمة والنشر ، فبعد انتهاء تلك « الثورة » عام ١٩٧٦ ، بدأت الصين تركز من جديد جهودها ، فى البناء الاقتصادى ، والازدهار الثقافى ، وتنتهج سياسة الانفتاح للخارج كى تستفيد من خبرات البلدان الأخرى ، سياسيا واقتصاديا وعلميا وتكنولوجيا وثقافيا . وبفضل كل هذا انبعثت حركة واسعة للتعريف بالثقافات الأجنبية ودراستها ، بما فيها الأدب العربى .

ويمكن القول بأن فترة الازدهار الثانية لحركة ترجمة الأدب العربى ودراستها ، قد نشأت وتطورت منذ أواخر السبعينات وامتدت حتى يومنا هذا . ووفقا للإحصاءات غير المتكاملة ، لقد نشر فى هذه الفترة الوجيزة ، أكثر من خمسين كتابا مترجما عن الأدب العربى قديما وحديثا ، منها الدواوين ، وكتب تاريخ الأدب العربى ، والمسرحيات ، والقصص والروايات .

ولقد احتلت الرواية المكانة الأولى بلا نزاع فى كل هذه الأعمال الأدبية العربية ، المنقولة إلى الصينية ، سواء من حيث كمية الأنواع أم من حيث أعداد الطبع . ولهذا نرى أن من المفيد أن نلقى لمحة عابرة عن أحوال ترجمة الرواية العربية ونشرها فى الصين ، خلال السنوات الأخيرة حتى نهاية ١٩٨٣ كما يلى :

فى الرواية المعاصرة ، صدرت - الترتيب حسب تاريخ الصدور - « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم (١٩٧٨ ، بكين) و « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى (١٩٧٩ بكين) و « العمر لحظة » ليوسف السباعى (١٩٧٩ ، بكين) « عنتر ، بطل العرب وفارس الصحراء » لعمر أبو النصر (١٩٨٠ بكين ، طبعتان) ، و « لقاء » لميخائيل نعيمة (١٩٧٩) ، (شانغهاى) ، و « دعاء الكروان » لطه حسين (١٩٨٠ بكين ، وصدرت بطبعة بريل Braille وهى كتابة خاصة بالعميان فى عام ١٩٨٣ من دار بكين لمنشورات البريل) ، و « قاهر الظلام » لكمال الملاخ (١٩٨٢ ، هونان) ، و « الكرنك » لنجيب محفوظ (١٩٨٢ ، جيانغسو) ، و « لقيطة » لمحمد عبد الحليم عبد الله (١٩٨٢ ، جيانغسو) ، و « شىء فى الصدر » لإحسان عبد القدوس (١٩٨٢ ، جيانغسو) ، و « الناس تحت الشمس » لغسان الكنفانى (١٩٨١ ، لياونينغ) ، و « الحرام » ليوسف

إدريس (١٩٨٢ ، هونان) ، و « رد قلبى » ليوسف السباعى (١٩٨٣ ، شانغهاى) ، و « الأجنحة المتكسرة » (١٩٨٣ ، نشرت أولا فى مجلة « بيلين » (غابة الترجمات) ، ثم صدرت فى كتاب مستقل بعنوان « الأجنحة المتكسرة وروايات أخرى لجبران خليل جبران » ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح (١٩٨٣ ، بكين) . . . إلخ .

وفى الرواية التاريخية ، صدرت : « ١٧ رمضان » لجورجى زيدان (بكين) ، و « غادة كربلاء » لنفس المؤلف .

الروايات التى تمت ترجمتها وتوضع الآن تحت الطبع : « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، و « الثلاثية » لنجيب محفوظ (لقد تمت ترجمتها فى أواسط الستينات) ، و « زقاق المدق » لنجيب محفوظ ، و « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، و « فى بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس ، و « مختارات روايات لإحسان عبد القدوس » ، و « ريح الجنوب » لعبد الحميد هدوقة ، و « سنة أولى حب » لمصطفى أمين . . إلخ .

وذلك بالإضافة إلى صدور وعدة مجموعات القصص القصيرة ، منها : « مجموعة قصص محمود تيمور » (١٩٧٨ ، بكين) ، و « وادى الدماء » (١٩٧٩ ، بكين ، تشمل ٢٠ قصة لكل من يوسف السباعى ورشاد أبو شارو ، وتوفيق يوسف

العواد ، وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس ، وحنا مينه ، وزكريا تامر ، وعبد المجيد بن جلون . . . إلخ) ، و « مجموعة روايات وقصص ميخائيل نعيمة » (١٩٨١ ، بكين) ، و « الصعود للهاوية - روايات وقصص عربية معاصرة » (١٩٨٢ ، جيانغسو) . . . إلخ .

والذى لاشك فيه أن حملة التعريف بالأدب العربى بما فيها الرواية العربية ، ظلت مستمرة فى الصين خلال ثلاثين عاما مضت ، وستكون السنوات القادمة أكثر ازدهارا واتساعا فى هذا المجال .

ولم تقتصر جهود المستشرقين الصينيين على ترجمة الأعمال الأدبية العربية ، بل اتسعوا وتعمقوا فى دراستها دراسة علمية منهجية . ولم تصبح دراسة الأدب العربى فى الصين علما قائما بذاته ، إلا على أثر تدريس اللغة العربية وآدابها على المستوى الجامعى ، وإنشاء الدوائر العلمية والهيئات الأكاديمية المعينة ، إذ بدأ تدريس اللغة العربية منذ أوائل الخمسينات بجامعة بكين ، وأصبحت الآن سبع جامعات ومعاهد عالية فى بكين وشانغهاى فيها كراسى اللغة العربية وآدابها ، وأدرجت مواد « الرواية العربية - دراسة ومختارات » إلى المنهج الدراسى فى قسم اللغة العربية ، بكل تلك الجامعات والمعاهد . وقد أنشئ قسم الأدب الشرقى بمركز بحوث الآداب الأجنبية التابع لأكاديمية العلوم

الاجتماعية الصينية فى الستينات ، ونشطت أعماله خلال السنوات الأخيرة ، وكذلك أنشئ فى عام ۱۹۸۰ مركز الدراسات العربية التابع لمعهد اللغات الأجنبية بشانغهاى ، الذى يولى اهتماما خاصا لدراسة الأدب العربى المعاصر ، وتأسست بالتالى جمعية الشرق الأوسط فى بكين عام ۱۹۸۲ ، وفيها جماعة الدراسة الأدبية ، وقد بلغ عدد المترجمين والباحثين المحترفين والأساتذة الذين يزاولون ترجمة الأدب العربى ودراسته فى هذه الجامعات والمراكز ، أكثر من مائة شخص . كما صدرت المجلات المختلفة التى تهتم بتعريف الأدب العربى ودراسته ، بما فيها : مجلة « الآداب العالمية » ، التى يصدرها مركز بحوث الآداب الأجنبية ، التابع لأكاديمية العلوم الاجتماعية ببكين ، ومجلة « الآداب الأجنبية » التى يصدرها معهد اللغات الأجنبية ببكين ، ومجلة « العالم العربى » التى يصدرها مركز الدراسات العربية التابع لمعهد اللغات الأجنبية بشانغهاى ، ومجلة « الآداب خارج الصين » التى تصدرها جامعة بكين ، ومجلة « ييلين » أى (غابة الترجمات) التى تنشر فى كل عددها ترجمة صينية للرواية العربية ، أو القصص العربية المعاصرة ، وبعض الأبحاث فى هذا الصدد ، ومما يسترعى الانتباه أن حجم توزيع كل عدد قد تجاوز مائتين وثمانين ألف نسخة .

ولا جدال فى أن الاتساع فى حركة ترجمة الأدب العربى

ودراسته ، قد أدى إلى بروز عدد من الباحثين ذوى المواهب والقدرات ، وظهور عدد لا بأس به من الدراسات الأدبية ، وعلى هذا الأساس ، انعقدت بين يوم ١٧ - ٢٧ أكتوبر عام ١٩٨٣ ندوة الأدب العربى فى بكين ، وهى عبارة عن أول ندوة من نوعها منذ تأسيس جمهورية الصين الشعبية ، وحضر الندوة ٤٢ باحثا ومدرسا ومحررا وناشرا قدموا من أنحاء الصين ، متقدمين بأكثر من ٣٠ بحثا ، ونذكر منها الأبحاث التى تتناول الرواية العربية كما يلى : « التفكير الفلسفى والإبداع الفنى - تعليق على ثلاثية نجيب محفوظ » ، « خصائص الإبداع الفنى فى أعمال ميخائيل نعيمة الروائية » ، و « تطور اتجاهات الأدب الجزائرى الحديث - رواية وقصة وشعر » ، و « تحليل شخصية أمينة فى ثلاثية نجيب محفوظ » .. الخ . وأصدرت الندوة توصيات وقرارات ، منها : تأسيس جمعية صينية لدراسة الأدب العربى ، وعقد المؤتمر والندوة فى هذا الصدد بانتظام ، ووضع مشروع شامل لترجمة الأعمال الأدبية العربية ، ونشرها بتنسيق بين مختلف الجامعات والمراكز ، مع دور النشر فى العاصمة والأقاليم .

إن المطلع على نبذة عن تاريخ نشاطات ترجمة الرواية العربية ودراستها فى الصين خلال ثلاثين عاما مضت ، خصوصا

خلال السنوات الأخيرة ، يتضح له أنها تتسم بالاتجاهات التالية :

- الاهتمام بالاختيار المنهجى لتلك الأعمال الروائية ذات القيمة الأدبية والمكانة المعترف بها ، عند أوساط النقد العالمى والعربى ، وارتفاع مستوى الترجمة ارتفاعا ملحوظا .

- المزيد من الاتساع والتعمق فى مجال الدراسة والأبحاث ، فلم تتناول الرسائل والأبحاث المنشورة فى الصين ، أعمالا ذائعة الصيت وأدباء مرموقين فحسب ، بل بدأ الباحثون يوجهون انتباههم إلى التعريف والدراسة ، لأولئك الكتاب الروائيين الصاعدين ، بما فى ذلك جميع الأقطار العربية والمذاهب الأدبية ، إذ تناولت بعض الأبحاث تيارات جديدة وأساليب محدثة ، فى اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ونشأة وتطور الرواية فى الدول العربية المختلفة كاليمن ، والكويت ، والسودان . . . الخ .

- ازدياد إقبال القراء الصينيين على الثقافة الإسلامية والأدب العربى ، ازديادا مطردا . وهنا أمر مهم يجدر بنا ذكره ، هو أن القوميات الصينية العشر التى تعتنق الإسلام ، والملايين الخمسة عشر من المسلمين الصينيين ، منهم عدد غفير من الشباب الذين يشكلون قراء متحمسين للأدب العربى ، بما فيه الرواية العربية ،

ولهم دور مهم فى تشجيع ودفع حركة ترجمة الرواية العربية ونشرها ، إذ يجد الناشرون إقبالا شديدا على الرواية العربية المترجمة إلى الصينية ، فطبع بعض الكتب عدة طبعات ، وأصبح من الكتب القيمة المخزونة فى مكتبات كثير من الأسر المثقفة . أن يدل هذا على شيء ، فإنما يدل على أن هنا ، أفقا واسعا أمام حركة الترجمة للرواية العربية ودراستها التى هى بمثابة رسل للتبادل الثقافى بين البلدين ، وجسر روحى يربط مشاعر الشعبين وعواطفهما .

كولى
(الصين)

الفتوات عند نجيب محفوظ

يرجع تاريخ اللفظ « فتوة » إلى القرن الثالث بعد الهجرة ، وذلك على حد رأيى كاتب مقالة « الفتوة » فى الموسوعة المشهورة [١] « دائرة المعارف الإسلامية » Encyclobedia of islam كما يوجد اللفظ فى عدة دراسات باللغة العربية والإنجليزية والألمانية والفرنسية ، وفى بعض الأعمال الأدبية . ويصور بعض المؤلفين « الفتوات » بأنهم صبيان ، يعيشون جماعات قوامها التضامن والصحبة والتكريس . أما مؤلفون آخرون فيرون أنهم يسببون الفوضى ويثيرون الشغب . ولقد ذكر مؤلف « الأغانى » أن الشاعر « على بن الجهم » قد عاشر جماعة من فتيان بغداد ، وذلك بعد إطلاق سراحه من السجن وعودته من المنفى . وكانوا يتقابلون ببغداد ويلزمون منزل مغن بالكرج [٢] .

أما المستشرق الإنجليزى مارغليوث Margoliovss فلقد ذكر فى كتابه « القاهرة ، بيت القدس ، دمشق » [٣] أن السلطان قلاوون ، قد أوصى من يخلفه فى المنصب ، أن يرصد قاعات الفتوات فى حى الحسينية ، لأن الاستفزاز من طبيعتهم .

وللأسف فإن مارغليوث لايذكر اسم ناقل وصية السلطان ، ولا حتى من أى مرجع اقتبس هذا القول .

ولقد عرفت بغداد فى القرن الثانى عشر الميلادى جماعات

الفتوات ، الذين كانت لهم طقوسهم الخاصة وأسرارهم التى هى وقف عليهم .

وقد عرف عن هذه الجماعات أنها أسهمت فى جميع الاضطرابات ، وأن لها من سوء السمعة مادفع الخليفة الناصر إلى الالتجاء إلى الاشتراك هو وحاشيته فى جماعاتهم ، وبذلك يعرف مداخلهم ومخارجهم ، ويأمن شرهم ولقد تم للخليفة الناصر ما أراده فسيطر عليهم وأحكم قبضته عليهم ، فتمكن المؤرخون من الكتابة عن طقوسهم وعلاقاتهم وملابسهم .

وكما فعل الخليفة الناصر فى فتوات بغداد ، كذلك تمكن الصوفيون من تحويل وجهة الفتوات ، فجمعوا بين الاستجابة للقتال والاندفاع نحوه وأهداف الصوفية ، ولقد نسبت كل جماعة منهم إلى جد من الأجداد ، بينما كان على كرم الله وجهه أكبر أجدادهم .

ولقد صنف المستشرق فاتيكيوتسى الفتوات فجعلهم فى : أربعة أنواع :

١ - النوع الأول : البدوى الفارس

٢ - النوع الثانى : الصوفى .

٣ - النوع الثالث : الجندى الهرطقى .

٤ - أما النوع الرابع : فالنقابى [٤] .

ولا أظن أن المستشرق فاتيكيوتسى أراد القول والجزم بعدم وجود فتوات خارج هذه الإطارات .

أما جب Gibb وبون Bowen فيتحدثان عن جمعيات من الغزاة أو المحاربين يطلقون على أنفسهم اسم « الفتيان أو الفتوات » ، ولقد امتازا بالفروسية . ولقد قلدتهم جماعات مفتولى السواعد من سكان المدن ، ليردوا على عسف السلطان وطغيانه بعنف من نوعه [٥] .

ويذكر بعض الباحثين أنهم يجهلون أصل الفتوات أى أنهم لا يعرفون إن كانوا أصلا نقابيين أم أنه كان لهم تأويل خاص للقرآن الكريم [٦] ، لكنهم يذكرون أن كلمة « فتوة » الآن ليست إلا مرادفة لكلمة « بلطجى أو قبضاى » [٧] .

أما أقدم وصف للفتوة المعاصر فموجود فى كتاب : « مذكرات فتوة » ليوسف بن حجاج ولقد نشرت هذه المذكرات للمرة الأولى فى الجريدة القاهرية « لسان الشعب » اليومية ، وذلك عام ١٩٢٤ . ثم تم طبعه فى كتاب سنة ١٩٢٦ ونسخة منه موجودة فى دار الكتب وأخرى فى حيازتى ، وهذا الكتاب يحتوى فعلا على مذكرات « قبضاى » ، ويكيل اللطمات لكل من يقابله ، ويعيش فى كل مكان يطأه الفساد ، وقد قضى ردحا طويلا من عمره فى السجن لكنه يقول دائما « احنا فتوات من

أرباب السجون » [٨] مفاخرة . . ويروى هذا الفتوة فى كتابه أنه شارك فى مظاهرات الطلاب التى خرجت احتجاجا على قرار نفى سعد زغلول دون أن يعلم غاية المظاهرة ، والشخص الذى خرجت من أجله فذهب يستفسر من أحد الطلبة عن سبب المظاهرة بل « وعن سعد زغلول » [٩] ويختلف هذا الفتوة عن فتوات نجيب محفوظ وتزوج من بنت حلال وامتلك دكانا وتاب عن الفتونة [١٠] .

والحقيقة أنه لا يمكن الركون إلى صدق وصحة هذه المذكرات ، فربما كان الجزء الأكبر من إنتاج الخيال الأدبى . وعلى كل فأهمية هذا الكتاب تكمن فى كونه صور فتوة مستقلا دون ارتباط بمشروع ، أو تقيد بنظام ، أو احتكار لحارة معينة . . .

ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر كتاب الدكتور أحمد أمين « الصعلكة والفتوة فى الإسلام » [١١] وهو كتاب يصف الفتوة العصرى ، الذى يلعب دورا مهما فى حوارى المدن . ولا يفوتنا أن نذكر أن البلطجى اسم يطلق على الفتوة فى القاهرة ، أما فى الأسكندرية فإنه يطلق عليه « أبو أحمد » .

ويقول أحمد أمين : « فى عصرنا هذا عرف فى كل حى من أحياء القاهرة والاسكندرية بعض الناس الفتوة . والفتوة فى

العرف ، شاب شهم نبيل شجاع ذو مروءة ويفضل إخوانه فى جميع هذه الصفات . وأيضا يمتاز الفتوة بهذه الصفات التى ذكرناها ، وبأنه يتبجح بشجاعته ،اويؤدب من لا يحتمى به . ولا تخرج زفة من الحى إلا تحت حمايته وضمانه . فيتصدر اتباعه كل فرح ويذود عنه كل شخص يحاول إفساده . . غير أنه لا يتورع عن التعرض لزفات الأحياء الأخرى ، موقفا إياها ، مطالبا الزمارين والطبالين أن يطبلوا ويزموا له ولزملائه « عشرة بلدى » ، فإن أجيب إلى طلبه كان الرقص والفرح ، وإلا كان الضرب وإفساد الزفة » (١٢) .

وكثيرا مايكونوا من الحشاشين ، أو ممن لعبت الخمر بعقولهم فيفسدون كل ما تطاله أيديهم . . ولم يفت الشاعر الشعبى بيرم التونسى هذه الظاهرة فكتب عنها فى قصيدة من قصائده (١٣) .

أما المرحوم ، يوسف السباعى ، فإن الصبى فى روايته « السقا مات » ، يرد على تحية صاحبة المسمط عندما قالت « أهلا وسهلا بالمعلمين » ، والصبى يرد عليها قائلا « أهلا وسهلا بشيخة المعلمات وفتوة الحارة » وقد ذكر فى نفس الرواية فى موضوع سابق أن لدى هذه الحاجة « السطوة والسلطان والفتونة » .

وقد كتب أندريه ريموند بالفرنسية كتابا فى جزءين تحت

اسم : « أصحاب الحرف والتجار فى القاهرة فى القرن الثامن عشر »[١٤] .

وقد شرح فيه التنافس بين حارتين ودور الفتوات فى إذكاء الخصومة بين الجوارى ، من أجل إعلاء كلمتهم وإبقاء هيبتهم وسطوتهم ، ويبدو أن جميع سكان الحارة يشتركون أحيانا فى القتال ، الذى يدور فى حارتهم .

وهذا يتضارب وآراء سوسن المسيرى التى ذكرت فى كتابها « ابن البلد »[١٥] الذى ، نشر بالانجليزية فى هولندا . فهى أولا تفرق بين فتوة « ابن البلد » والفتوة « البلطجى » ، بكون الأول يمتاز بالصدق ، والفروسية ، والشهامة ، والعاطفة ، والإبداع ، ورغم أنها تذكر أن معظم الفتوات كانوا من نوع « ابن البلد » ، إلا أنها تكرس جل بحثها « للبلطجى » . وتذكر سوسن المسيرى أن الفتوات اختاروا حرفا تتطلب إعداد صبيان للمساعدة ، ومن هؤلاء الصبيان تكونت عصاباتهم[١٦] .

وتستقى من قصص نجيب محفوظ وكأنها مادة تاريخية على الرغم من ثقتى التامة ، من أن كما لا يستهان به فى المادة التاريخية فى قصص نجيب محفوظ ، هى من اختراع المؤلف .

وأولى الروايات التى يلعب فيها الفتوات دورا مهما هى رواية « بداية ونهاية » ، والتى يقتصر فيها نجيب محفوظ على

دورهم فى البار فقط ، دون أن ينتقل إلى الخارج ، فنرى أن أحد رواد البار واسمه (حسن) ، يتصدى لمحروس الزنجى ، الذى يثير الرعب فى الزبائن ، ويقال إنه فتوة رهيب لكن (حسن) يتغلب عليه ، فيستخدم صاحب البار حسن كفتوة البار وحاميه [١٧] .

ولا نجد كلمة فتوة فى « بين القصرين » [١٨] إلا مرة واحدة ، وذلك عندما يسوق الجنود الانجليز أحمد عبد الجواد ، أثر عودته من سهره مع أصدقائه - يسوقه الجنود إلى إحدى الحفر التى حفرها فتوات الحسينية ،بغية عرقلة مرور اللوريات الانجليزية ... ومن الجدير بالذكر أن وصف المظاهرات السياسية ضد الاحتلال الانجليزى ، لم يأت ولو لمرة واحدة بذكر للفتوات .

ويبرز دور الفتوات أكثر فى المجموعات القصصية « بيت سيىء السمعة » و « خمارة القط الأسود » و « شهر العسل » و « حكايات حارتنا » ، وكذلك فى « الشيطان يعظ » و « الحب فوق هضبة الهرم » ، كذلك فى « ملحمة الحرافيش » . وفى هذه القصص ندر الذكر لملابس الفتوة ، بل إن التركيز يقتصر على قوته الجسدية وضخامته وبطش سلاحه « النبوت » ، الذى بواسطته يستطيع قتل أى عدد ، كما أن له مكانا خاصا للجلوس فى المقهى ، وعلى كل داخل أن يلقى عليه السلام .

ولقد ذكرت أبهة ملابس الفتوة مرة واحدة فقط وذلك فى « ملحمة الحرافيش » [١٩] عندما شوهد « عتريس » يرفل فى ثوب الفتونة الزاهى أما فى القصص الأخرى فلا ذكر للباس إلا نادرا .

أما المعنى الأصلى للفظة الفتوة فهى : القوة ، الشباب ، الصحة ولقد قال أحد أبطال نجيب محفوظ حتى تسترد صحتك وفتوتك . وعليه [٢٠] يمكن الاستنتاج أن فتوة الحارة يكون رجلا شابا ويعتزل منصبه فى حالة كبره ، قسرًا أو طواعية فنرى فتوة « ملحمة الحرافيش » يعتزل [٢١] لتقدمه فى السن ، « ويقوم من الجماعة مقام الناصح الأمين » فيراقب المبارزة بين المتنافسين على منصب الفتوة . وفى « حكايات حارتنا » [٢٢] فإننا نقابل هذا الفتوة « ومن فتوات حارتنا حمودة الحلوانى ، ويحكى أنه الوحيد بينهم الذى عمر حتى بلغ التسعين من عمره ، كما أنه الوحيد الذى اعتزل الفتونة بحكم العجز والكبر » .

وهناك من الفتوات من بلغ من العمر عتيا ، لكنه لم يعتزل الفتونة ، ومنهم عاشور . وعند اختفاء عاشور كان قد بلغ من العمر ستين عاما ، ومع ذلك فلم يكن فى الحارة أى منازع له . ولكن كان هناك الفتوة مؤنس ، الذى خلف جلال فى الفتونة ، واستمر يتربع على عرش الفتونة لمدة تزيد على سبعين عاما . ومن أراد متابعة الأحداث فليرجع إلى الكتاب [٢٣] .

والآن جاء دور أصغر فتوات نجيب محفوظ ، ألا وهو « الشربينى » فى « خمارة القط الأسود » [٢٤] كما يلى : أما رفاعة . . كان نحيلا لدرجة تستثير الضحك فكان يبتسم ، ولكنه كان يذعر إذا تحرش به (الشربينى) . . وكان من طبع الشربينى أن يتحرش بالجميع ، وبخاصة الضعفاء . . كان باختصار فتوة العصابة . . وقلت له مرة حرام عليك . . فأعاد كلماتى بصوت كالنهيق . . وكان ذا قدرة غريبة على الاستهزاء بكافة القيم ، رغم أنه لم يجاوز العاشرة » .

أما من يخلف الفتوة ، ففى « ملحمة الحرافيش » فإن البعض من سكان الحارة عندما يخاف انفراط النظام وانعدام الأمن ويخشون عداوات الحارات الأخرى وذلك بعد اختفاء عاشور . . وعندما كان سكان الحارة لا يستطيعون أن يختاروا بين رجلين كان لابد من مباراة ، فإنه يتوجب على المطالب بالفتوة أن يمس خصمه بالنبوت أولا خلال المعركة بينهما . . ونتيجة هذا الصراع تلزم الجميع ، أى أن الفائز يصبح الفتوة المطاع الآمر الناهى .

ولكن أحيانا لا تجرى الأمور كما يجب وقد حدث فى إحدى « حكايات حارتنا » [٢٦] أن أعجب أحد الصعاليك بابنة بائع الدندورما فما كان منه إلا أن تآمر وجماعة من الصعاليك من

أصدقائه ليتحرشوا بالبنت ، فيقوم هو بتمثيل دور ابن البلد الشهم ، فيفوز بالبنت أولا ثم يعجب به أهل الحارة فيصبح فتوتهم . . ولكن كان عليه الخروج على رأس الزفة لملاقاة فتوات الحارات الآخرين الذين يهاجمون الزفة والفتوة . . فما كان من هذا الفتوة الجديد المدعى إلا أن يولى الأدبار . إن اختيار فتوة جديد فى قصص نجيب محفوظ أمر غير عادى ، لأن العادة أن يختار الفتوة خليفته ، وعلى الفتى الذى يطمع فى الفتونة الإعداد والاستعداد ، لذا فلا عجب إذا رأينا أن عاشور الفتوة المهاب قد ظن أن ابنه شمس الدين لن يصلح للفتونة ، لذلك فإنه يرسله إلى الكتاب ، لكنه لم يهمل تدريبه على ركوب الخيل واللعب بالعصا ، والمصارعة رغم أنه لم يهدف إلى إعداده للفتونة (٢٧) .

والفتوة فى قصة « الرجل الثانى » من « مجموعة الشيطان يعظ » يخاطب رجال عصابته قائلا :

« ما من جماعة مثلنا وفيها رجل ثان . . كلكم أقوياء . . كلكم شجعان ، ولكن الفتونة الحقة لا تستند إلى القوة والشجاعة وحدها . وقال طباع الديك : منك تعلمنا أيضا مكارم الأخلاق . .

أما الفتوة فيقول : دعونا من الكلام . . عندى مهمة فمن منكم يقبل القيام بها » (٢٨) .

ولربما كان طباع الديك يشير إلى الفروسية التى كانت إحدى ميزات الفتوات ، والتى ذكرها نجيب محفوظ فى سياق مقابلة معه سنة ١٩٨٠ . وتظهر هذه الفروسية فى المباراة بعد اختفاء عاشور ، وكذلك فى المباراة بين الضابط عثمان والفتوة جعران فى « بيت سيىء السمعة » فنقرأ : « وصاح الرجال الذين منعتهم تقاليدهم من الاشتراك فى المعركة » (٢٩) .

وفى ملحمة الحرافيش نقرأ عن معركة جرت بين الفتوة سمعة الكبش وشمس الدين حفيد الفتوة عاشور « . . إن الرجال أحاطوا بالمتعاركين دون تدخل من جانبهم ، احتراما للتقاليد المرعية . . . ولكن لما تمكن سمعة الكبش من خصمه ، وثب سماحة بن شمس الدين فهوى بنبوته على رأس الفتوة » (٣٠) .

ولكن لا يوجد أى أثر من آثار هذه الفروسية فى قصة « الرجل الثانى » ، وذلك عند انقضاض رجال الفتوة على شطا الحجرى فى حضور الفتوة وتلبية لأمره » (٣١) .

ونلاحظ أن « ملحمة الحرافيش » تتحدث عن أسرة مشهورة ، توارثت الفتونة ، فكان الجد الأكبر عاشور فتوة ، وخلفه ابنه شمس الدين ثم حفيده سليمان .

ولم يخلف سليمان أحد من أحفاد عاشور ، وإنما عادت فترة البلطجة والإتاوات وانقلبت الفتونة وبالا على الحارة ، بعد أن كانت « خيرا » .

لقد كان أمل الحرافيش أن يتولى الفتونة أحد أحفاد عاشور ، لكن طورا جديدا جاء على الحارة ، وهو انضمام (سماحة) حفيد سليمان إلى عصابة الفتوة فللى الذى رحب بهذا الانضمام وعده نصرا له .

أما أخوه رضوان فيقول لسماحة :

« وجود مثلك فى العصابة مثار للمخاوف ، وحتى إذا لم تمس المخاوف الفللى نفسه ، فإنها خليقة بأن تجتاح الأتباع الطموحين » [٣٢] .

أن تحذير رضوان جاء متأخرا عن الأحداث ، لأن الفللى أوصى سماحة أن يطلب له يد مهلبية كريمة كودية الزار ، وذلك بعد أن طلبها سماحة لنفسه ، وهذا معناه الهلاك أو الضياع .

ويحاول سماحة الهرب مع مهلبية ، لكن الأتباع يقبضون عليهما ويغتالون مهلبية ، ويجبرون الناس - حتى أمها - على الشهادة أن سماحة قاتلها . . .

ونقرأ عن جلال بن جلال أن الشيخ سيد عثمان قال له : « مؤنس العال أى الفتوة يرقبك باهتمام باعتبارك من جند الناجى ، حذار أن تستغل قوتك فتهلكك » [٣٣] .

يمكننا الاستنتاج أن الفتونة جذبت إليها الشبان بشدة . . وفى بعض القصص نلاحظ كيف ينشد الشبان ويسعون إلى

الانضمام إلى هذه العصابات ، وذلك إذا توفرت فيهم شروط معينة أو بالأحرى إذا تعدوا تجارب محددة وبنجاح . ففى الحكاية رقم ٥٢ من « حكايات حارتنا » يقول الفتوة للصبى :

« إن كنت صادقا فدعنى أجربك .

ويقول الصبى : تحت أمرك ياسيد المعلمين .

والفتوة يطلب منه أن يقتل أم على الداية . ولما قال الصبى إنه لا يستطيع القتل ، وأنه يتراجع على طلب الانضمام للعصابة ، يقول الفتوة : لن يغفر لك تراجعك ولا تحلو لك الحياة فى الحارة » . (٣٤)

أما فى الحكاية رقم ٥٦ من المجموعة نفسها ، فإننا نقرأ شروطا أسهل من المذكورة أعلاه . فعندما استشار الصبى الذى يريد الانضمام إلى العصابة ، أحد كبار العارفين ، نصحه هذا قائلا : احذر أن تقترب منه بهذه السحنة ، أو هذه الرائحة أو هذا الجلباب المزيت . وبعد أن رجع الصبى من الحمام . . وأعد جلبابا ومركوبا جديدين قال مستشاره : ليست النظافة وحدها هى ماتهم الدائمة . إنه أيضا يحب حكايات عنتر وأبو زيد وغيرهما وإن لم تعرف السير تعذر عليك أن تواصل الحديث دقيقة واحدة مع اللاقمة ، واحذر فى الوقت نفسه أن تستثير غيرته ، وعليك أن تثبت قوتك ، وعليك أن تثبت له أيضا أن قوتك لا توزن بحال بقوته ..

أما فى مجموعة « بيت سيىء السمعة » فإنه فى قصة (الخوف) ، ذكر أن الرجل الحقيقى هو عضو من العصابة فعندما لم يكن من مناص إلا الخروج من الحارة ، فلم تبق فيها غير الشيوخ والأطفال والنساء ، أو من غض الطرف وتبرأ من الفتوة [٣٥] .

ولا يسعنى إلا الإشارة إلى أنه لا وجود لأية مراسيم ، خاصة فى أعمال نجيب محفوظ من أجل انضمام الصبى إلى العصابة ، اللهم إلا إعداد الكفن ، إذا كان هذا الإعداد يعتبر أحد هذه المراسيم ، فنقرأ في قصة « الرجل الثانى » من « الشيطان يعظ » ، أن الفتوة يسأل أتباعه إن كان أحدهم يقبل أن يتكفل بمهمة ما تؤهله أن يكون الرجل الثانى ، وعندما يظهر أحدهم استعداده يحذره آخر من خطورة المهمة ، لكن الأول يقول : لقد أعددت كفنى يوم انضممت إليكم . ولا أدرى إن كان إعداد الكفن أحد المراسيم ، أو إن كان الرجل عرف الأخطار من البداية ، ولكن يقينا أن الجملة (لقد أعددت كفنى) تؤدى دورا مهما فى الرواية ، لأنها إشارة إلى موت الرجل [٣٦] .

ويلعب الفتوة فى الحارة دورا يشبه البوليس . . الشرطى . . . فيقول شمس الدين فى « ملحمة الحرافيش » : إن الفتوة كما تعلمت هو حامى الحارة وراعيها وكابح قوى الشر فيها .

ويقول ضابط البوليس فى نفس الرواية : إن الفتوة هو حارس الحارة وحاميها أيضا . هو المروءة والشهامة . يد الشرطة وعينها .

ولكن هذا التصريح هو تحذير أيضا مبطن للفتوة من أنه المسؤول عن كل مايقع لحياة ذلك الشخص المحذر فى تلك الرواية .

على كل هناك فرق واضح بين الدور المعنوى للفتوة وأفعاله الواقعية . . أم أن للمسألة وجهة نظر أخرى ؟

فنقرأ مثلا فى الحكايات الأخرى مايكابده سكان الحوارى ، من عنف الفتوات وبطشهم . فنقرأ أنهم لم يحسنوا المعاملة ، ولم يكونوا لطفاء ، بل إرهاب ، وبطش وإتاوات . فلنستمع إلى ذكريات الراوى عندما كان صغيرا ، عن آخر أيام الفتونة وهى تلفظ النفس الأخير :

جعلص الدنانيرى فتوة خطير ومن أشد الفتوات تأثيرا فى حياة حارتنا أنظر إليه بانبهار فيمسكنى أبى من يدى قائلا :

– سر فى حالك يا مجنون

وأسأل أبى :

أهو أقوى من عنترة .

فيقول باسما

عنترة حكاية أما هذا فحقيقة واللهالمستعان [٣٧] .

وهناك إرهاب تكتيكى ، ففى قصة العالم الآخر من مجموعة « شهر العسل » نسمع عن ظهور الفتوة وأصحابه فى الدرب ، فما نسمع إلا والقزم يصيح « إبليس » منذرا القوم بقدوم الشر ووقوع الخطر ، فهرعت النساء إلى البيوت . . وتسمع أصوات إغلاق الأبواب . . أما بعد مرور الفتوة وأصحابه وما هى إلا لحظات حتى تسمع « إشارة الأمان » من القزم نفسه . . فيعلق أحد الحضور قائلا : « مناورة . . ماهى إلا مناورة . . وعندما يعود سيجد الإتاوة جاهزة » ! [٣٨] .

من الجدير ذكره ، أن للفتوة من نوع « ابن البلد » حضورًا فى روايات نجيب محفوظ ، لكنه حضور قليل جدا عدا « ملحمة الحرافيش » فعاشور وابنه شمس الدين وحفيده سليمان ، كانوا من هذا النوع الذى كان للدين تأثير عليهم ، فالتكية محور حياتهم ومركز الخير والبركة . . فعاشور يحب الاستماع إلى ألحان الدراويش . .

وبعض السكان يطلبون البركة ، كما فعل مرة الذى حمل مولوده الأول فى لفافته ، ومضى به ليلا إلى ساحة التكية . واستقبل فيض الأناشيد فى ابنه دعا الله أن يجعل من الصغير غصنا فى دوحة البطولة والخير ، وأن تتجسد فيه الأحكام المقدسة لا الأهواء الجامحة [٣٩] .

أما الفتوات فى هذه الرواية ، فهى نوع آخر من الفتوات لا يوجد فى الروايات الأخرى . لأنه يوجد فى ملحمة الحرافيش من الديانة والتقوى والبركة مالا يوجد فى الروايات الأخرى .

وأما جلال وهو أيضا حفيد من أحفاد عاشور من جهة الأم ، وعرف أن أباه يعربد فى ساحة التكية ، ووجده يحاكى الأناشيد بصوت منكر أو نهره جلال قائلا : الحارة تغفر أى شىء إلا هذا . . وجلال نفسه يحب أن يستمع إلى الأغانى حتى عند موت عروسه . وفى تلك الليلة وقف قبالة التكية وطرق الباب ولم يتوقع ردا .

وجلال هذا هو الذى شيد المئذنة الكبيرة وهو الواثق من خلوده ، وأنه محصن ضد أى نوع من الضرر ، والأجيال بعده ستلقبه بالمجنون وهو كان الفتوة بدون تقوى .

يمكننا أن نجد جذورا لأقوال جلال عن القوة والضعف فى (هكذا تكلم زراد شت - لنيتشه) ، وجلال يهلك بسبب جنونه .

ولنعد إلى البداية . . سماحة أسوأ فتوات الحارة . . مخزنه ملىء بالطعام بينما يندر فى الحارة . . الحرافيش تجوع . . الأسعار فى ارتفاع مجنون . . فما كان من الأخ الأصغر لسماحة إلا أن بدأ بإعطاء صرر الطعام للحرافيش ، التى كان قد سرقها

من مخزن أخيه .. سماحة يكتشف الأمر .. فيقوم بعمل تأديبى ، يقابله الحرافيش بالهجوم على الفتوات والتغلب عليهم ، ولكن إلى حين .. وذلك لأن فتح الباب غير مستعد لمنصب الفتوة ، كما أنه لا يستطيع تدريب الحرافيش الاعتماد على أنفسهم .. لذا فعود على بدء .. إلى فترة الفتونة السيئة .

ولكن يستولى عاشور الصغير أحد أحفاد سماحة على الفتونة ، ويجبر الحرافيش على تدريب أبنائهم على الفتونة ، وأن يتعيش كل منهم من حرفة أو عمل يقيه من الإتاوات . ثم يقوم بهدم مئذنة جلال ثم يفتح باب التكية ، ليخرج شبح درويش هامسا فى أذن عاشور . استعدوا بالمزامير والطبول ، غدا يخرج الشيخ من خلوته ويشق الحارة بنوره .

وباستطاعتنا أن نطلق العنان لأفكارنا ، فنمحور الرواية على أن الحارة ماهى إلا دنيانا بخيرها وشرها ، وأن عاشور ليس إلا رسول أو نبى ، وما درويش أخوه إلا الشيطان ..أما الرسالة فتتلخص فى أن المساواة تتوقف على مدى قدرة الإنسان ، فى الدفاع عن حقوقه وذلك بعد أن يقوم الزعيم (زعيم حارته .. زعيم الدنيا) على تدريبه على فعل هذا النوع من الدفاع .

ولنختم قائلين إن انفتاح باب التكية ، ماهو إلا رمز إلى انفتاح كوة فى السماء ، بعد أن يصل الأمر بنا إلى ما وصل إليه فى الرواية .

الهوامش :

(١) The Encyclopaedia of Islam, 2 nd edition, Leiden, E.J. Brill, 1948 - Vol. 2, pp. 961 - 969.

(٢) ديوان على بن جهم عنى بتحقيقه خليل مردم بك . ط ٢٠ بيروت لجنة التراث العربى . د.ت المقدمة ص ١٤ . وأيضا أبو فرج الأصفهانى - كتاب الأغانى - بيروت - صلاح يوسف خليل - دار الفكر للجميع ١٩٧٠ - الجزء التاسع ص ١١٢ .

(٣) D.S. Margoliouth, Cairo, Jerusalem, Damascus. London, Chatto & Windus, 1907, p. 79.

(٤) P.J. Vatikiotis, "The Corruption of Futuwwa. A Consideration of Despair in Naguib Mahfuz's Awlad Haritna. Middle Eastern Affairs, Vol. 7,2 (May 1971), pp. 169 - 184.

وتوجد فيه بعض المعلومات عن الاتصالات بين الفتوات والنقابات

(٥) H.A.R. Gibb & H. Bowen, Islamic Society and the West, Vol. I. Islamic Society in the eighteenth century II. Oxford University Press, 1957, p. 182.

(٦) المرجع المذكور ص ١٨٢ الحاشية ١ .

(٧) المرجع المذكور ص ١٨٢ الحاشية ١ .

(٨) مذكرات فتوة . القاهرة - لسان الشعب ١٩٢٤ . ص ٢١ .

(٩) المرجع المذكور ص ٢٩ .

(١٠) المرجع المذكور ص ٦٩ - ٧٢ .

(١١) القاهرة . دار المعارف ١٩٥٤ .

(١٢) الصعلكة والفتوة فى الإسلام ص ٨٩ - ٩٨ .

المرجع المذكور ص ٩٣ .

المرجع المذكور ص ٩٠ .

المرجع المذكور ص ٩٠ - ٩١ .
المرجع المذكور ص ٩٢ .
(١٣) ديوان بيرم التونسى - الجزء الثانى - القاهرة ١٩٤٨ . ص ٩٢ - ٩٣ - القصيدة - زفة المطاهر ومطلعها : يا أهل ودى فلقتونى - يامسلمين غلبتونى . وهذه القصيدة قد طبعت فى الأعمال الكاملة الجزء ٥ ص ٩٣ - ٩٢ .
(١٤) Andre Raymond, Artisans et commercants au Caire au XVIIIe siecle. Damas, 1974, Vol. 2, pp. 441 - 444.
(١٥) Sawsan el-Messiri, Ibn al-Balad. A Conception of Egyption Identity. Leiden, E.J. Brill, 1978, esp. pp. 64-71, 75 and 82-83.
(١٦) Sawsan el-Messiri, "The Changing role of the Futuwwa's in the Social 1977, pp. 239 - 253, esp. p. 240.
(١٧) بداية ونهاية . ط ١١ . ١٩٧٧ . ص ١٥٥ .
(١٨) بين القصرين ط ٥ . ١٩٧٤ . ص ٥١٦ .
(١٩) ملحمة الحرافيش ط ١ . ص ١٩٩ .
(٢٠) خان الخليلى ط ٦ . ص ٢٢٨ .
(٢١) ملحمة الحرافيش ص ٩٦ .
(٢٢) حكايات حارتنا . ط ١٩٧٠ . ص ١٢١ .
(٢٣) ملحمة الحرافيش ص ٨٥ - ٨٦ .
(٢٤) حارة القط الأسود ص ١٩٠ .
(٢٥) ملحمة الحرافيش ص ٩٣ .
(٢٦) حكايات حارتنا ص ١٢٤ - ١٢٧ .
(٢٧) ملحمة الحرافيش ص ٩٤ .
(٢٨) الشيطان يعظ ١٩٧٩ ص ٥٠ .
(٢٩) بيت سيىء السمعة ط ٥ . ١٩٧٨ . ص ٩٦ .

(٣٠) ملحمة الحرافيش ص ٤٨١ .
(٣١) الشيطان يعظ ص ٣٧ .
(٣٢) ملحمة الحرافيش ١٧٠ .
(٣٣) المرجع المذكور ص ٢١١ .
(٣٤) حكايات حارتنا ص ١١٧ - ١٢٠ .
(٣٥) بيت سيء السمعة ص ٩٧ .
(٣٦) الشيطان يعظ ص ٧ .
(٣٧) حكايات حارتنا ص ١١٢ .
(٣٨) شهر العسل ص ٥٤ .
(٣٩) ملحمة الحرافيش ص ٢٨٢ .

كورنيس نيلاند

(هولندا)

الفهرس

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية .... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية .... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر .... تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ..... د. حسين على محمد
٧ - فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة فى نظرية الأدب .... تاليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة ...... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥ - فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحى فى مصر ..... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش

٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الثانى)
٤٨ - المخلّص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة إبراهيم
٥٠ - من الصوت إلى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢ - أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر .... د. مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة إبراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد على الكردى
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة

١١٦ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ .... د. أحمد مجاهد
١١٧ - وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية د. محمد نجيب التلاوى
١١٨ - القصيدة الحديثة .... عبد المنعم عواد يوسف
١١٩ - الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى
١٢٠ - أوراق ومسافات .... حسن الجوخ
١٢١ - الرحلة فى الأدب العربى .... د. شعيب حليفى
١٢٢ - الأدب والصحافة فى مصر .... مرعى مذكور
١٢٣ - فن القصة القصيرة .... فؤاد قنديل
١٢٤ - مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين ...... محمد مهدى الشريف
١٢٥ - السرد المكتنز .... أيمن بكر
١٢٦ - الذات والعالم .... صلاح السروى
١٢٧ - التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم ... عصام الدين أبو العلا
١٢٨ - نجيب محفوظ ....إشراف د. عبد الحميد إبراهيم



المنطقة الصناعية الثانية – قطعة ١٣٩ – شارع ٣٩ – مدينة ٦ أكتوبر
☎ : ٨٣٣٨٢٤٠ – ٨٣٣٨٢٤٢ – ٨٣٣٨٢٤٤
e-mail: pic@6oct.ie-eg.com



السعر : ٢ جنيه
الهيئة المصرية العامة للكتاب